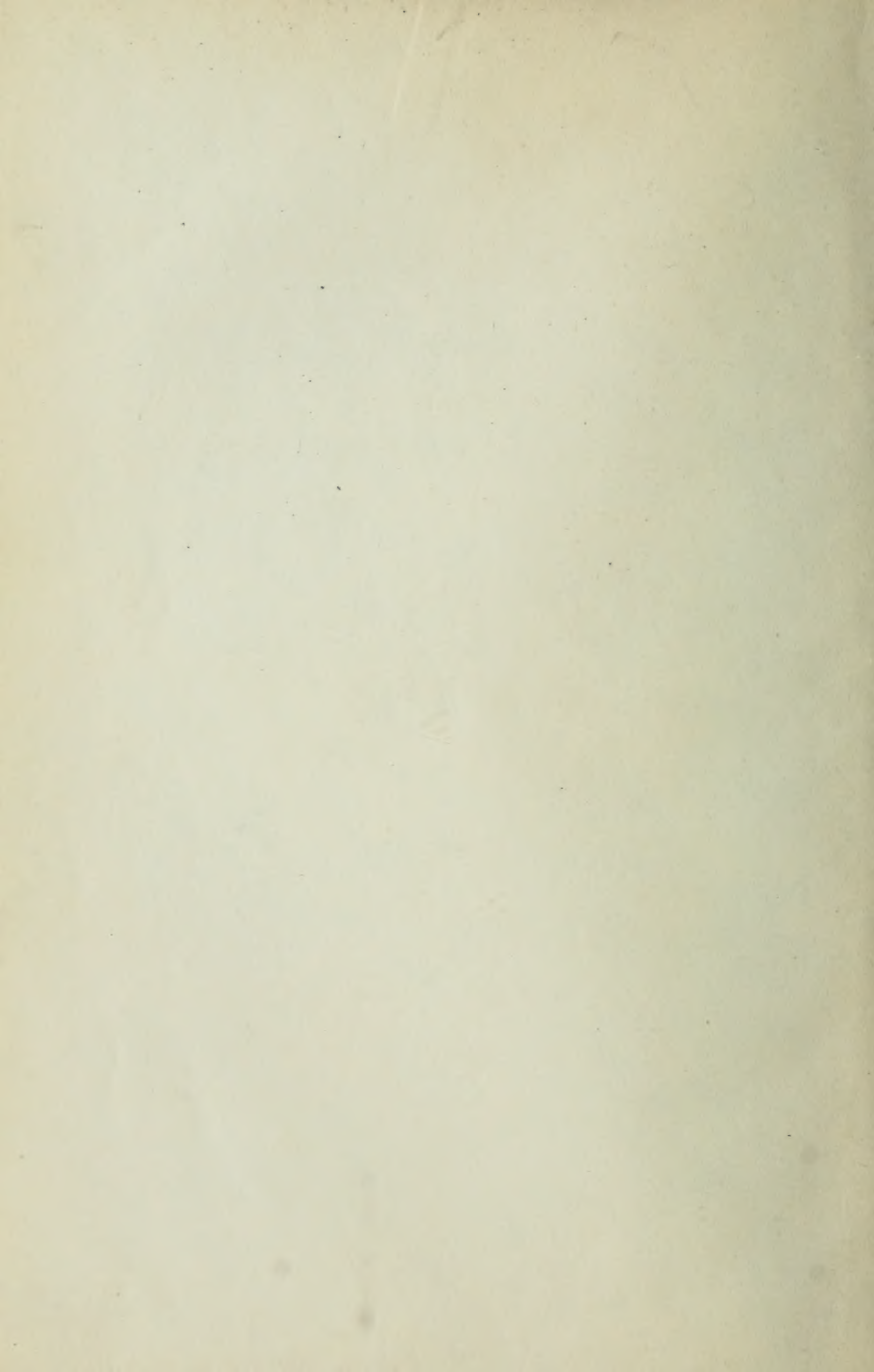

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07913316 1


EX·LIBRIS
NICOLAI·DVMBÆ





Im Konzert

Von Tonwerken und nachschaffenden Tonkünstlern empfangene Eindrücke

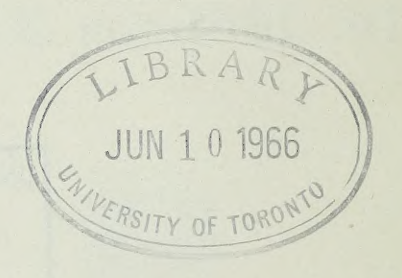
Von

Dr. Wilhelm Kienzl



Berlin
Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur
1908




LIBRARY
JUN 10 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

Frau Emilie Kaula

in treuer Ergebenheit

gewidmet vom

Verfasser

Inhalt

Seite

Vorwort XI

I. Über Tonwerke. Betrachtungen 1

A. Orchesterwerke 3

1. Ältere Meister 3

J. S. Bachs zweites F-dur-Konzert 3

Michael Haydns C-dur-Symphonie 4

Glucks Ballett „Don Juan" (Suite daraus) 5

Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" 6

2. Einiges über Beethovens Symphonien und deren Ausführung 8

C-dur-Symphonie (Nr 1) 8

Eroica (Nr. 3) 9

C-moll-Symphonie (Nr. 5) 11

Pastorale (Nr. 6) 11

Das Scherzo der „Neunten" 14

„Die Schlacht von Vitoria" 14

3. Werke von Lachner, Reinecke und Brahms 18

Franz Lachners D-moll-Suite 18

Karl Reineckes Ouvertüre zu „König Manfred" 19

C-moll-Symphonie (Nr. 1) von Johannes Brahms . . 20

4. Berlioz—Liszt—Wagner 21

Phantastische Symphonie von Hektor Berlioz . . . 21

Liszts „Les préludes" 23

Liszts „Orpheus" 25

Rich. Wagners „Huldigungsmarsch" 26

Ouvertüre und Bacchanale aus der neuen Fassung von Rich. Wagners „Tannhäuser" 27

5. Symphonische Neuheiten 31

„Helena," Variationen für Orchester von Granville Bantock 31

Seite

Vierte Symphonie (Es-dur) von Anton Bruckner . . 32
Achte Symphonie (C-moll) von Anton Bruckner . . 35
Neunte Symphonie (D-moll) von Anton Bruckner . 38
Fantaisie Symphonique op. 10 von Camille Chevillard 41
Variationen für großes Orchester von Edward Elgar 42
Dionysische Phantasie von Siegmund von Hausegger 43
„Barbarossa," symphonische Dichtung von Siegmund von Hausegger 44
Maurische Rhapsodie von Engelbert Humperdinck . 46
D-dur-Symphonie (Nr. 1) von Gustav Mahler . . 49
D-moll-Symphonie (Nr. 3) von Gustav Mahler und Gustav Mahler als Dirigent 51
Ländliche Symphonie von Guido Peters 57
„Der Schwan von Tuonela" von Jean Sibelius . . 60
„Macbeth", Tondichtung von Richard Strauß . . . 61
Pathetische Symphonie (H-moll; Nr. 6) von Peter Tschaïkowsky 62
F-moll-Symphonie (Nr. 4) von Peter Tschaïkowsky 64
„König Lear", symphonische Dichtung von Ernst Tschiderer 64
„Medea", symphonische Dichtung von Ernst Tschiderer 65
„Es waren zwei Königskinder", symphonische Dichtung von Fritz Volbach 66
Ouvertüre zur Oper „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner 67
Zweite Symphonie (Es-dur) von Felix Weingartner 68
Webers „Aufforderung zum Tanz", Orchesterbearbeitung von Felix Weingartner 72
„Penthesilea", symphonische Dichtung von Hugo Wolf 73
Italienische Serenade für kleines Orchester von Hugo Wolf 74

B. Chorwerke 75

Die Matthäus-Passion von Heinrich Schütz 75
Die große C-moll-Messe von W. A. Mozart 78
„Die Zerstörung Jerusalems", Oratorium von August Klughardt 82
„Das Meer", Symphonie-Ode für Männerchor, Tenor-Solo und großes Orchester von Jean Louis Nicodé 84
Verdis Schwanengesang 85

Seite

Chorwerke mit Orchester von Hugo Wolf („Christnacht." „Elfenlied". „Der Feuerreiter". „Dem Vaterland") 87

C. Max Reger. Vokal- und Instrumentalwerke 91

II. Über nachschaffende Tonkünstler. Silhouetten und Urteile 101

1. Sängerinnen 103
   Aino Acté 103
   Alice Barbi 106
   Julia Culp 108
   Antonia Dolores 111
   Lula Gmeiner 113
   Tilly Koenen 115
   Selma Kurz 117
   Marcella Pregi 118
   Lillian Sanderson 121
   Helene Staegemann 122
   Pauline Strauß de Ahna und ihr Gatte Richard Strauß als Liederkomponist 125
   Valborg Svärdström 127

2. Sänger 130
   Alessandro Bonci 130
   Fritz Feinhals 131
   Alexander Heinemann 133
   Ludwig Heß 135
   Ferdinand Jäger junior 137
   Dr. Felix Kraus und seine Gattin 139
   Johannes Messchaert 140
   Anton Sistermans 141
   Leo Slezak 142
   Der Sänger-Komponist Adolf Wallnöfer 144
   Das Berliner Vokal-Quartett 147

3. Pianisten und Pianistinnen 149
   Eugen d'Albert 149
   Wilhelm Backhaus 152
   Béla Bartock 155
   Ferruccio Benvenuto Busoni 156
   Teresa Carreño 158
   Leopold Godowsky 160
   Alfred Grünfeld 165
   Josef Labor 167
   Frédéric Lamond 169

Seite

Ferdinand Löwe und das D-moll-Konzert von Johannes Brahms 171
Berthe Marx 172
Max Pauer, J. S. Bachs „Italienisches Konzert" und Beethovens C-moll-Sonate Op. 111 173
Guido Peters und Beethovens B-dur-Sonate Op. 106 179
Alfred Reisenauer † 182
Julius Röntgen 182
Moritz Rosenthal 182
Emil Sauer und die Brahmssche F-moll-Sonate . . . 186

4. Geiger und Geigerinnen 190
Willi Burmester 190
Vivien Chartres 191
Silvio Floresco 195
Stefi Geyer 196
Bronislaw Hubermann und J. S. Bachs Ciaconna . . 198
Jan Kubelik 199
Henry Marteau 202
Ole Bull 204
Richard Sahla 206
Pablo de Sarasate und Joseph Joachim 210
César Thomson 212
Franz von Vecsey 212
Eugène Ysaye 214

5. Kammermusik-Vereinigungen 215
Die Böhmen und Beethovens A-moll-Quartett . . . 215
Die Bologneser 218
Das Brüsseler Quartett 220
Das Quartett Fitzner (Wien) (Novitäten von Ernst von Dohnányi, S. J. Tanéïew und Anton Bruckner) . 221
Das Holländische Trio (Novitäten von Christian Sinding und Peter Tschaïkowsky) 226
Das Joachim-Quartett u. Beethovens Cis-moll-Quartett 229
Das Quartett Rosé 232
Die „Société de concert des instruments anciens" (Paris) 234
Das Triestiner Quartett 241
Die „Wiener Hofmusiker" und das H-moll-Quintett von Brahms 243

Seite

6. Reisende Orchester und Chöre mit ihren Dirigenten . . . . 24[illegible]

Das Berliner Philharmonische Orchester unter Arthur Nikisch 246

Das Münchener „Kaim-Orchester" unter Siegmund von Hausegger 250

Das Münchener „Kaim-Orchester" unter Felix Weingartner (Phantastische Symphonie von H. Berlioz; Dante-Symphonie von F. Liszt) 252

Das Münchener „Kaim-Orchester" unter Georg Schnéevoigt 259

Das Wiener Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe (Löwe als Bruckner-Interpret) 262

Das Berliner Tonkünstler-Orchester unter Richard Strauß 267

Die russische National-Vokal-Kapelle der Nadina Slaviansky und das Großrussische Balalaïka-Orchester 275

Der Züricher Männergesangverein „Harmonie" unter Gottfried Angerer 278

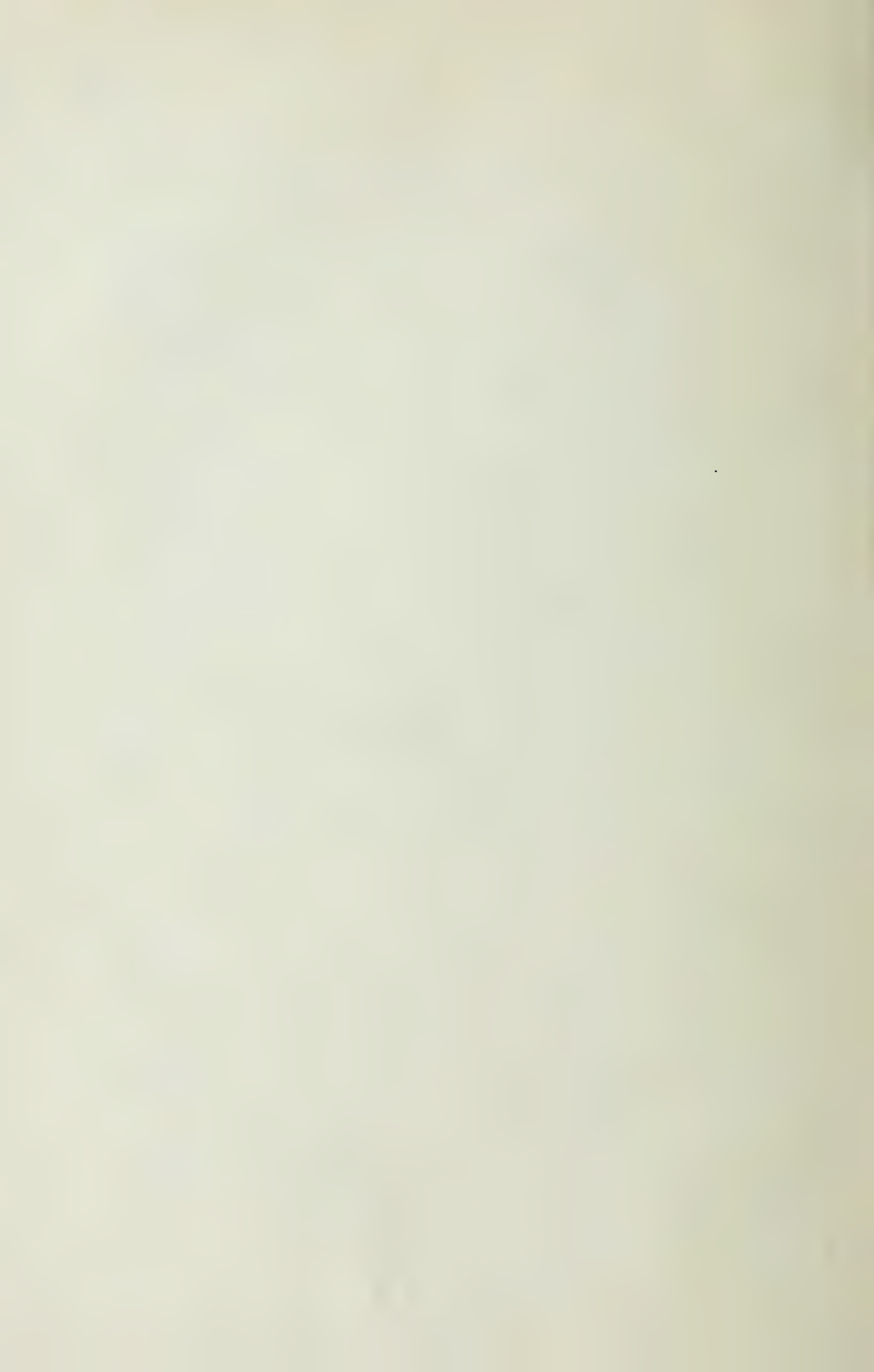
Anhang. Musikalische Skizzen 281

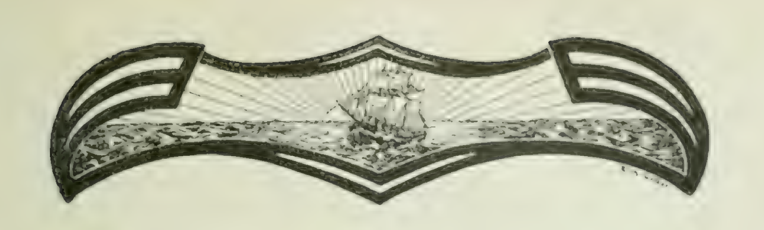
1. Neu aufgefundene Skizzen von Beethoven . . 283

2. Unbekannte Ländler von Franz Schubert . . 296

Namens-Register 305

Beiblatt: Faksimile eines Skizzenblattes von Beethoven.





Vorwort.

„Wieder eine Sammlung von Kritiken!" höre ich den — Kritiker ausrufen. „Wozu das? Unsere Tages- und Fachblätter sind ohnehin voll davon, und man tut am besten, wenn man das Zeitungsblatt wegwirft, nachdem man die Besprechung der ‚gestrigen' Oper oder des ‚gestrigen' Konzerts flüchtig überlesen hat. Es sollte überhaupt gar keine Kritik geben," so schimpft dieser oder jener Musik- oder Theaterfreund, kann aber kaum das Morgenblatt erwarten, um darin zu lesen, ob es ihm gestern gefallen hat oder nicht. Ich meine, die Kritik läßt sich gar nicht abschaffen, so wenig als der Thermometer, der uns die Temperatur der Luft oder des Wassers gradmäßig vor Augen führt, obwohl sie unser Leib ohnehin fühlt. Diese Kontrolle unseres Gefühls verlangen wir Menschen einmal, und der sie nicht mit Hilfe eines anderen ausüben will, der kontrolliert sich selbst, indem er nach einem Kunstgenusse die Feder zur Hand nimmt und sich in aller Ruhe über den gewonnenen Eindruck Rechenschaft gibt, also eine Art Kunst-Tagebuch führt, wie das besonders von zahlreichen jungen Mädchen und Jünglingen geübt wird. Ich erinnere mich, schon mit 13 Jahren nach jeder von mir besuchten Theatervorstellung und nach jedem Konzerte, und zwar noch nachts,

meine Eindrücke und Urteile gewissenhaft niedergeschrieben zu haben, ein Brauch, den ich beharrlich pflegte, bis ich „Kritiken" für öffentliche Blätter schrieb, was ich bis heute — also nach wohlgezählten 38 Jahren — noch tue. Die menschliche Natur bedarf einerseits eines Ausklingens von Eindrücken, andererseits aber auch eines Ausgleiches, einer Wechselwirkung zwischen Gefühls- und Verstandestätigkeit.

Solche E i n d r ü c k e habe ich in vorliegendem Buche niedergelegt. Nenne man's nicht „Kritiken"! Ich beanspruche diese stolze Bezeichnung kunstrichterlicher Tätigkeit nicht. Wohl enthalten diese Eindrücke auch zahlreiche Urteile. Diese sollen aber nichts als meine unmaßgebliche, persönliche Meinung darstellen, nicht Richtersprüche eines Pluralis majestaticus. Der einzige Wert, den ich ihnen zugemessen wünschte, wäre der des Autobiographischen. Ich wollte eine Schilderung der Eindrücke bieten, die Kunstwerke und Kunstleistungen auf mein Künstlergemüt, auf meine Künstlernerven ausübten. Sollte der Leser finden, daß in diesem Buche zu viel gelobt wird, so bedenke er, daß es ein trauriges und nutzloses Unternehmen gewesen wäre, aus Schlechtem und Unzulänglichem gewonnene Eindrücke festzulegen. Auch ist nichts leichter, als in einem schönen Antlitz eine Pustel oder auf einer blendend weißen Marmorbüste einen Tintenklex zu bemerken. Das kann jeder. Viel schwieriger ist es, das Gute und Bedeutende herauszufühlen und zu begreifen. Und die schönste und idealste Aufgabe eines Kritikers wird es stets sein, ein hervorragendes Kunstwerk dem Leser näher zu bringen und den Vermittler zwischen Künstler und Publikum zu machen. Dazu bedarf es aber eines Menschen, der in der schöpferischen Seele des Künstlers zu lesen vermag (sonst kann er ihn und sein Werk nie begreifen), und ein solcher ist immer

wieder nur — der Künstler. Jeder produktive, d. h. an der Kunst mitbauende, Kritiker muß also in einem gewissen Sinne selbst Künstler sein. Nicht Feind, Neider oder Nörgler, sondern Freund und Helfer soll der Kritiker in erster Linie sein. In diesem Sinne will ich meinethalben gern als Kritiker gelten. So nenne man denn dies Buch — wenn schon benannt sein muß — eine Sammlung von Kritiken. Auf Vollständigkeit will diese natürlich keinen Anspruch erheben. Der erste Teil beschäftigt sich mit Tonwerken größeren Stils aus der Feder älterer, neuerer und neuester Tonsetzer, die in zwangloser Wahl einer Besprechung unterzogen werden.

Der zweite Teil führt eine große Zahl ausübender Tonkünstler vor. „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze.“ Dasselbe gilt vom Sänger und vom Instrumentalisten. Warum sollte man es also nicht einmal unternehmen, die nachschaffende Tonkunst der Gegenwart durch Charakteristiken von Individualitäten für die Nachwelt wenigstens im Worte festzuhalten? Das hat gewiß sein Mißliches, aber des Versuches scheint es mir doch wert zu sein. In dieses Buch habe ich alle hervorragenden, berühmten oder wenigstens der Beachtung würdigen Sänger und Instrumentalisten männlichen und weiblichen Geschlechtes aufgenommen, die in den letzten zehn Jahren im Konzertsaal mit mehr oder weniger Glück erschienen sind. Blicke ich auf die stattliche Zahl derer zurück, deren Leistungen ich im Laufe von 35 Jahren genossen habe, so sehe ich erst, daß ich nicht viel mehr als die Hälfte von ihnen der vorliegenden Sammlung einverleiben konnte. Deshalb seien die nicht besprochenen hier wenigstens mit ihrem Namen verzeichnet.*) Es sind die Konzert-Sängerinnen:

*) Die Opernsänger natürlich ausgeschlossen.

Desirée Artôt (†), Gemma Bellincioni, Bianca Bianchi, Emmy Destinn, Etelka Gerster, Lillian Henschel (†), Emilie Herzog, Amalie Joachim (†), Camilla Landi, Lilli Lehmann, Aglaja Orgeni, Rosa Papier, Adelina Patti, Carlotta Patti (†), Minna Peschka-Leutner (†), Cornelia Schmitt-Csanyi (†), Clementine Schuch-Proska, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich, Hermine Spies (†), Z. Trebelli (†), Edythe Walker (†), Erika Wedekind, Marie Wilt (†); die Konzert-Sänger: Francesco d'Andrade, Paul Bulß (†), Leopold Demuth, Eugen Gura (†), Georg Henschel, Emil Krauß (†), Felice Mancio, Theodor Reichmann (†), Karl Scheidemantel, Josef Staudigl, Heinrich Vogl (†), Gustav Walter, Ludwig Wüllner. Die Pianisten und Pianistinnen: Sigismund Blumner (†), Johannes Brahms (†), Louis Brassin (†), Ludwig Breitner, Ignaz Brüll (†), Hans von Bülow (†), Wilhelmine Claus-Szarvady (†), Anton Door (†), Julius Epstein (†), Annette Essipoff, August Göllerich, Mark Hambourg, Josef Hofmann, Marie Jaëll, Raphael Joseffy (†), Klotilde Kleeberg, Emma Koch, Franz Liszt (†), Sophie Menter, H. St. Mortier de Fontaine (†), Otto Neitzel, Ignatz Paderewski, Gisela von Pászthory, Kathinka Phrym (†), Karl Pohlig, Raoul Pugno, Max Reger, Karl Reinecke, Martha Remmert, Eduard Risler, Bertrand Roth, Anton Rubinstein (†), Camille Saint-Saëns, Xaver Scharwenka, August Schmid-Lindner, Hermann Scholtz, Eduard Schütt, Klara Schumann, Isidor Seiß, Alexander Siloti, Bernhard Stavenhagen, Willi und Louis Thern, Vera Timanoff, Wilhelm Treiber (†), Josef Wieniawski, Rudolph Willmers, Géza Zichy. Die Geiger und Geigerinnen: Heinrich de Ahna (†), Leopold Auer, Stanislaus Barcewicz, Jean Bott (†), Gerhard Brassin, Maurice Dengremont, Bernhard Dessau, Carl Halir,

Hugo Heermann, Alfred Krasselt, Fritz Kreisler, Joh. Christ. Lauterbach (†), M. P. Marsick, Tivadar Nachèz, Vilma Neruda, Franz Ondřiček, Pálma von Pászthory, Alexander Petschnikoff, Marcello Rossi (†), Emile Sauret, Arma Senkrah, Camillo Sivori (†), Marie Soldat Röger, Teresina Tua, Benno Walter (†), Henri Wieniawski (†), Gabriele Wietrowetz, August Wilhelmj, Florian Zajič. Die Violoncellisten: Hugo Becker, Ernest de Munck, Adolphe Fischer (†), Heinrich Grünfeld, Leopold Grützmacher, Robert Hausmann, Reinhold Hummer (†), Julius Klengel, Max Niederberger, David Popper, Karl Schröder, François Servais, Jules de Swert (†), Hans Wihan. Die Klarinettisten: Ferdinando Busoni (†), R. Mühlfeldt (†). Die Harfenspieler: Alfred Holý, Charles Oberthür (†), August Sterle (†). Die Streichquartett-Vereinigungen: Jean Becker („Florentiner Quartett"), Bennewitz, Heckmann und Hellmesberger.

Wer die in diesem Buche besprochenen Künstler selbst gehört hat, wird sich bei der Lesung der ihnen gewidmeten Charakteristiken sicherlich gern ihrer Kunst und deren lebendiger Wirkung erinnern. Und schon das ist ein Gewinn, denke ich.

Man wende nicht ein, daß die hier besprochenen, (von mir größtenteils in Graz gehörten) Tonwerke und Künstler nur von lokalem und zeitlichem Interesse sind. Gerade die musikalische Kunst ist an keinen Ort gebunden. Und unsere reproduzierenden Künstler gehören heute mehr als je der Welt an, denn sie sind sozusagen überall und nirgend. Und dann frage ich: was ist nicht zeitlich? Alles Leben und alles Menschenwerk vergeht, und gar das an das Individuum gebundene. Was mich aber vor allem veranlaßt hat, den nachschaffenden Künstlern einen so breiten Raum in diesem Buche zuzuweisen, ist

die Erwägung, daß sie doch — und zwar mehr, als manche es glauben mögen — Mitbauer an unserer großen Kunst sind. Die Wechselwirkung zwischen produktiver und reproduktiver Kunst sollte nicht unterschätzt werden. Zudem stehen gewisse reproduktive Künstler in einem sehr intimen Verhältnisse zu gewissen bedeutsamen Werken der Literatur. Dieses Verhältnis hier und da darzulegen, betrachtete ich als einen wesentlichen Teil der mir selbst gestellten Aufgabe. Als Beispiele mögen dienen: Franz Liszt und Beethovens Es-dur-Konzert, Joseph Joachim und Beethovens Violinkonzert, Eugen Gura und Loewes Meisterballaden.

Ich bemühte mich, in einzelnen, voneinander unabhängigen Kapiteln des zweiten Teiles ein möglichst vollständiges und getreues Bild der nachschaffenden Vokal- und Instrumentalkunst unserer Zeit zu geben, so daß sich der Leser ganz besonders über die neuesten Entwickelungsphasen unterrichten kann. Sollte mir das einigermaßen gelungen sein, so könnte ich vielleicht das mir gesteckte Ziel als erreicht ansehen.

Graz, 1. Januar 1908.

Dr. Wilhelm Kienzl.

I.

Über Tonwerke.

Betrachtungen.





A. Orchesterwerke.

---

1. Ältere Meister.

(1900.)

J. S. Bachs Zweites F-dur-Konzert.

(Ausgabe der Leipziger „Bach-Gesellschaft".)

Es ist ein „concerto grosso", wie sie vor Bach die Italiener Bononcini, Torelli, Corelli, Geminiani und Vivaldi komponiert haben. Diese Gattung, die Bach in allen Spielarten (bis zur Vereinigung von vier Klavieren oder vier Violinen mit Orchester) gepflegt hat, hat sich aus der Kammer- und Kirchensonate entwickelt. In ihr werden ein oder mehrere Solo-Instrumente konzertierend, teils miteinander abwechselnd, teils vereinigt vorgeführt, wobei das Streichorchester entweder begleitet oder Zwischenspiele ausführt. Den Komponisten war hier ein Feld gegeben, auf dem sie ihre kontrapunktische und formale Kunst glänzen lassen konnten. Je geschmackvoller und gewandter das Hauptthema unter die konzertierenden Instrumente verteilt und je mehr jedem Spieler Gelegenheit geboten war, seine Fertigkeit zu zeigen, desto lieber wurden diese Konzerte gespielt und gehört. Da die polyphone Behandlung dabei obligat war, so ist es begreiflich, daß sich der große Altmeister, der mit dem Kontrapunkte auf die Welt gekommen war, darin wiederholt versuchte: und mit welchem Glücke hat er es getan! Ist das ein

1*

lustiges Musizieren, das da im ersten und dritten Satze die Fiedler und Pfeifer anheben! Je eine Flöte, Oboe, Trompete und Geige nehmen daran teil. Das Streichorchester plaudert mit, und alles eifert im heiteren Tonspiele. Die Trompete hüpft um die Wette mit der Oboe und tririlliert die Flöte nieder — ein wahres Musikantenturnier! Ob sich der Klang der Geige, des Holzes und Bleches miteinander verschmelzen oder nicht, danach fragte der Meister nicht: im „Concerto" muß jeder mit dabei sein. Nur im langsamen Mittelsatze schweigt die Trompete. Köstlich ist es, wie im dritten Satze zuerst die Solisten wie ein paar zwitschernde Sperlinge allein zu musizieren anfangen, bis endlich der ganze Schwarm herbeigelockt ist und mittut: das Orchester hat eingesetzt. —

Michael Haydns C-dur-Symphonie.

„Ein guter Meister! Doch lang' schon tot." Ein guter, ja, aber kein genialer Meister, ein Mann, der sein Handwerk (sit venia verbo) aus dem Grunde verstanden hat, vielfach besser als mancher seiner Kollegen von heutzutage, dessen fleißiges Schaffen jedoch ein unverkennbarer Zug von Spießbürgerei durchzog. Die Familienähnlichkeit mit seinem um fünf Jahre älteren genialen Bruder Joseph tritt häufig hervor. So erinnert gleich das Hauptmotiv des ersten Satzes Michaels an das der großen C-dur-Symphonie ($^3/_4$) Josephs. Nur ist bei Michaels Symphonie die Durchführung noch harmloser als bei Joseph und beschränkt sich meist auf kanonische Imitationen, wie sie auch der liebliche Mittelsatz vielfach aufweist. Die Polyphonie ist schwächlicher, so gewandt sie sich auch im letzten Fugato-Satze gibt, der in manchen Stücken wirklich an den Schlußsatz der später komponierten Mozartschen Jupiter-Symphonie er

innert. Das Gefühl, daß man es da mit angewandter Kirchenmusik aus der Zeit ihrer Degeneration zu tun hat, wird man während der ganzen Symphonie nicht los, besonders aber im zweiten und dritten Satze. Das Werk ist flöten- und klarinettenlos. Die Oboen führen mit Glück das große Wort.

Glucks Ballett „Don Juan" (Suite daraus).

Chr. W. Gluck hat nur ein Ballett komponiert und dazu den Stoff der damals noch wenig bekannten Don Juan-Sage, dem Bühnenstücke des Gabriel Tellez (Pseudonym Tirso de Molina) „El burlador de Sevilla" (1634) entnommen. Das für Wien komponierte, 1761 zur ersten Aufführung gelangte ernste Ballett heißt „Don Juan oder Das steinerne Gastmahl" (ein Klavierauszug davon erschien erst in neuerer Zeit bei Trautwein in Berlin) und enthält nur vier Personen: Don Juan, Donna Anna, den Komtur und den Diener Don Juans, sowie die Gäste bei dem Feste, das durch das Erscheinen des steinernen Gastes gestört wird. Es war ein löbliches Unternehmen Dr. Hermann Kretzschmars in Leipzig, die hervorragendsten Stücke daraus zu einer Art Suite für den Konzertvortrag zu vereinigen. Aus dem Charakter einzelner Teile geht deutlich genug hervor, daß es weniger Tanzweisen sind als charakteristische Stücke in gebundener Form zur Begleitung einer Pantomime. Vieles darin ist überaus einfach, das meiste sehr würde- oder reizvoll, so zum Beispiel das Grazioso im vierten Teile. Am bedeutungsvollsten erscheint mir der letzte Satz (Finale), wo man beim Eintritte des Oboe-Solos gar seltsam an den Mozartschen „Don Juan" gemahnt wird. Daß dieser jüngere Meister Anregungen aus dem Gluckschen Werke empfangen habe, scheint mir außer jedem Zweifel zu

liegen. Mozarts „opera seria“ wurde gewiß von der hoheitsvollen Muse Glucks befruchtet. Das geht am deutlichsten aus dem Schluß-Allegro hervor, das übrigens große Ähnlichkeit mit dem dritten Furientanz in Glucks „Orpheus“ hat und in Mozarts „unterirdischem Chor“ der Höllengeister beim Untergange Don Juans zu neuem Leben erstanden ist. Von höchster Einfachheit ist die Instrumentierung, die zum größten Teile von den Streichern bestritten wird. Die spärlichen Bläserpartien dienen meist nur zur Verstärkung der Streicherstimmen, mit fast einziger Ausnahme des Terzenmotivs im „Grazioso“ des dritten Satzes, das vom Pizzikato der Geigen begleitet wird. Ab und zu erklingt ein ausgehaltener Hornton, der den Klang zusammenhält. Und doch welche Wucht und Tonfülle! Man sieht: nicht die Blechmassen sind es, welche die Macht des Ausdruckes erzeugen, sondern das Gewicht der Erfindung und die melodische Bedeutung der Baßstimme.

Glucks Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“.

Bekanntlich hat Richard Wagner nicht nur die Ouverture zu Glucks Oper „Iphigenie in Aulis“ zum Konzertvortrage eingerichtet, indem er sie mit Vortragsbezeichnungen versah und einen stilvollen Abschluß zum Zwecke der Verselbständigung hinzufügte, sondern das ganze Werk, das besonders durch die geniale Veränderung des letzten Aktes neue Lebenskraft gewonnen hat. Ich habe das erhabene Werk in dieser Gestalt wiederholt in München genossen und verließ jedesmal mächtig bewegt das Theater. Es ist eine Liebestat, die der große neue Meister dem großen alten erwiesen hat. Man vergleiche selbst die Originalfassung mit der bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienenen Wagnerschen Ausgabe! Die

Ouverture wurde noch bis vor wenigen Jahren, mit einem ganz miserablen Bumbumschlusse versehen, allüberall in Konzerten gespielt, den man gewissenlos oder beschränkt genug war, einem Mozart in die Schuhe zu schieben, bis endlich die träge Gewohnheit der besseren Einsicht wich, daß der so lange als musikalischer Anarchist verschriene Bayreuther Meister mit seiner Fassung das einzig Richtige getroffen habe. Ebenso zäh vollzog sich das Durchdringen der von Wagner mit so überzeugender Beredsamkeit und zwingender Logik in Anregung gebrachten veränderten Vortragsweise, da, wie er mit philologischer Schlagfertigkeit nachweist, die früher beliebte, sich lediglich aus der gedankenlosen Übernahme eines in die späteren Partitur-Ausgaben sich eingeschlichenen Druckfehlers ergeben hatte. In der Pariser Original-Ausgabe ist keinerlei Vorschrift eines Tempowechsels zu erblicken. In den späteren Drucken aber steht nach der Andante-Einleitung die Bezeichnung Allegro, deren Ausführung das ganze Wesen der Gluckschen Ausdrucks-Musik geradezu auf den Kopf stellen muß.

Diese Ouverture ist keine Ouverture im landläufigen Sinne. Sie stellt wie wenige ihrer Schwestern schon das ganze folgende Drama in nuce dar. Wir erleben dieses in seiner Totalität, wenn wir zuerst das wuchtige Hauptthema im mächtigen Einklange, wie die Darstellung eines gemeinsamen starken Wollens einer großen Menge, und dann bangenden Herzens die liebliche Klagemelodie der zarten Jungfrau vernehmen, um deren Errettung es sich handelt. Die Forderungen des hellenischen Dramas, Schrecken und Mitleid in unmittelbarer Folge zu erregen, erfüllt dieses bewunderungswürdige musikalische Kunstwerk wie kein zweites.



2. Einiges über Beethovens Symphonien und deren Ausführung.

(1900, 1901.)

C-dur-Symphonie (Nr. 1).

Daß dieses Werk trotz seines Reichtums an köstlichen Zügen und seines meisterhaften Baues noch nicht den ganzen Beethoven darstellt, sondern von den Quellen Haydns und Mozarts gespeist wird, weiß oder empfindet jeder. Die hier und dort hindurchleuchtende eigene Physiognomie Beethovens sehen wir heute alle, da wir längst das Gesamtschaffen des Meisters und seine individuelle Art uns zu eigen gemacht haben, wodurch wir das, was ihm allein angehört, unschwer von dem unterscheiden können, was er in einem früheren Stadium der Entwickelung seinen großen Vorgängern nachempfunden hat. Zur Zeit jedoch, in der das Werk entstand, konnte man es in der damals angesehensten Musikzeitung Deutschlands, der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" als einen „aus Bizarrerie bis zur Karikatur hinaufgetriebenen Haydn" bezeichnet finden. Dieser weitblickende Rezensent konnte die darin versteckten Keime „zu neuen Taten" nicht bemerken. Erinnert uns das nicht an gewisse Vorgänge der neueren Zeit? Solcher Mangel an Vertiefung und Scharfblick kann noch allenfalls begriffen werden. Jener Kritikaster jedoch, der dieses lichtvolle Werk als „konfuse Explosion dreisten Übermutes eines jungen Mannes von Talent" hinstellte (es war dies ein

gut durchgebildeter, in allen Sätteln gerechter Musiker! muß uns heute als ein unbegreiflicher Querkopf erscheinen. Eher noch können wir es verstehen, daß ein Berlioz, der übrigens ein großer Beethoven Verehrer und Kenner war, den letzten Satz von seinem Standpunkte aus „eine musikalische Kinderei“ nannte. Geschichtlich bedeutungsvoll ist es, daß hier zum ersten Male die von Beethoven erfundene Form des Scherzos, zwar noch nicht mit dem ihr gebührenden Namen, sondern noch als ein „Minuetto“, aber mit der einem solchen nicht zukommenden Zeitmaßbezeichnung „Allegro molto e vivace“, in der Symphonie auftritt. Es hatte wohl bereits Mozart ein Allegro Menuett geschrieben (in der G moll Symphonie); dieses entfernte sich aber trotz des ungewohnten Tempos nicht vom Charakter seiner Gattung, während wir in Beethovens „Erster“ etwas inhaltlich vom Wesen des Menuetts Grundverschiedenes vor uns haben. Der reizvolle zweite Satz (Andante) erscheint mir sowohl in der Erfindung, wie auch in der fugierten Behandlung des Themas als ein Zwillingsbruder des entsprechenden Satzes (C-dur $3/8$) im C-moll Streichquartett op. 18 Nr. 4. Die pulsschlagähnliche Anwendung der Pauke in obigem Andante weist deutlich auf die von Beethoven späterhin gepflogene sprechende Behandlung dieses bis dahin nur rhythmisch verwendeten Instrumentes hin.

Eroica (Nr. 3).

Der erste Satz der „Eroica“ zeigt den vollen Durchbruch der Beethovenschen Persönlichkeit im Gegensatze zu den vorhergehenden Symphonien des Meisters; er ist gleichsam eine Mischform von Traditionellem und diesem Persönlichen. Dies zeigt sich auch in seinen Episoden. Schon das zweite Hauptthema z. B. bringt etwas ganz Neues, Unerwartetes und hat scheinbar mit dem ersten

Gedanken nichts zu schaffen, mit dem es sich späterhin herrlich vermählt. Daher bedarf es einer eigenen Einführung durch den Vortrag, der sogleich seinen Charakter festzustellen hat. Es ist nicht erst eine Erfindung Richard Wagners oder ein Beweis seiner von den „Musikprofessoren" so oft gegeißelten „Willkür", wenn er hier das Zeitmaß entsprechend zurückgehalten haben will, sondern Beethoven selbst sprach sich (wie ich dies kürzlich in einer glaubhaften Überlieferung mündlicher Äußerungen des Meisters las) in diesem Sinne darüber aus. Solcher Modifikationen gibt es in der „Eroica" gar manche, besonders im ersten Satze. Es sei nur noch eine Stelle erwähnt; es ist die viel umstrittene, in welcher im Horn das Hauptthema in der Tonica zu der in den Geigen vibrierenden Dominante einsetzt. „Nicht das Ohr kann hier Richter sein," sagt Wilhelm v. Lenz darüber, „sondern die Idee." Beethovens Schüler Ries erzählte eine ergötzliche Geschichte von der ersten Probe der „Eroica", die Beethoven leitete. Ries stand neben ihm. Der Hornist setzte richtig ein. Da es aber Ries wegen des eklatanten Mißklanges wie ein falscher Einsatz klang, äußerte er: „Der verdammte Hornist! Kann der nicht zählen? Es klingt ja infam falsch!" Darauf war Beethoven nahe daran, dem Ries eine Ohrfeige zu versetzen. Verziehen hat er ihm diese — und gar dazumal wohl nicht unbegreifliche — Bemerkung lange nicht. Da aber nun einmal das Publikum mehr aus „Ries"-en als aus Riesen besteht, so muß diese Stelle durch die Art des Vortrages und den darauf folgenden gewaltigen befreienden Dominant-Akkord poetisch verständlich gemacht werden. — Was das Zeitmaß des ersten Satzes betrifft, so darf es nicht zu laufend sein. Beethoven selbst wünschte, wie uns sein Zeitgenosse Schindler erzählt, eine „gemäßigtere" Bewegung, da das Presto, „in das das Allegro

gewöhnlich ausartet, dessen erhabenen Charakter schwächt". Die Bezeichnung „con brio" ist also wohl mehr für den Ausdruck (innerlich lebensvoll) als für die äußere Beweglichkeit gedacht.

C-moll-Symphonie (Nr. 5).

Ein Weltbild in verhältnismäßig kleinem Rahmen, erschütternd und erhebend vom ersten bis zum letzten Tone! „Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zur Resignation gebracht," schrieb der Meister an seinen Freund Wegeler im Jahre 1800. Diese Stimmung scheint der Humus zur C-moll-Symphonie gewesen zu sein, denn nachweislich stammen die ersten Skizzen dazu aus diesem Jahre. Ein späterer Brief Beethovens enthält die Worte: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen!" — Ja, ein hohes Lied des Menschenschicksals ist es, dieses Titanenwerk, groß in seiner furchtbaren Tragik, groß in dem jauchzenden sieghaften Jubel der Überwindung des tatenlosen Schmerzes durch eigene Kraft.

Pastorale (Nr. 6).

Im Jahre 1823 spazierte Beethoven mit seinem „Eckermann" Anton Schindler in dem Wiesentale, das zwischen Heiligenstadt und Grinzing liegt. „Hier," sagte der Meister, „habe ich die ‚Szene am Bach' geschrieben, und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und der Kuckuck haben ringsum mitkomponiert." Dort ist er 1808 in der Tat häufig auf dem Wiesengrunde gelegen und hat die Natur, die er über alle Beschreibung liebte, belauscht. Ein alter Bauer, dem diese Wiese gehörte, gab in den Fünfzigerjahren auf die Frage einer Dame, ob er Beethoven gekannt habe, die Antwort:

„Manen S' den kraupaten Musikanten? — Ja, der is immer dort unter dem Baum g'leg'n." — Die kunsthistorische Stelle wurde damals durch eine Lithographie verewigt. In diesem Jahre erst las man in den Blättern, daß auf einer großen Felsenplatte dortselbst eine auf die Entstehung der Pastoral-Symphonie hinweisende Inschrift angebracht worden ist, jetzt erst, wo das Werk der Feier seines hundertjährigen Bestehens entgegengeht. Gibt es wohl noch ein dreiundneunzigjähriges Werk mit so jugendlichen Zügen? Alles erscheint darin so frühlingsfrisch und berührt so unmittelbar, als wenn es heute entstanden wäre — ein ewiger Lenz! Adalbert Stifter, der Meisterschilderer der Natur, der ihren Herzschlag belauschte, wie kaum ein zweiter, schreibt in seinen Studien darüber: „Die Symphonie brachte mir alle Idyllen und Kindheitsträume, sie zog gleichsam goldene Fäden um mein Herz." — Der ursprüngliche Titel lautete „Pastoral-Symphonie oder Erinnerungen an das Landleben". Damit schon widerlegte Beethoven die kindischen Angriffe der zeitgenössischen ästhetischen Gegner des Werkes, die es als „musikalische Malerei", mithin als das bezeichneten, was man heute Programmusik nennt; noch mehr aber mit der Bemerkung, die er auf das vollendete Manuskript der Symphonie setzte, für den Druck aber wegließ: „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Und so ist es auch. Nicht die Natur selbst wird darin geschildert, so getreu auch einige tönende Vorgänge aus ihr mit herrlicher Naivität herüber genommen worden sind (Vogelstimmen, Donner, Sturm), sondern die durch sie hervorgerufenen Gefühle gelangen in ihr zum Ausdrucke. Das ist ein anderes!

Und an den wenigen Stellen, wo er — wie eben erwähnt — Realist wird, schafft er sich durch die unerhörte Art, wie er es ist, das dem Großen gebührende

Recht des Überschreitens der von Kleineren gezogenen ästhetischen Grenzlinien. „Quod licet Beethovi, non licet bovi“ könnte man mit einer kleinen Umänderung des Originals sagen.

Dadurch, daß Beethoven seiner Kunst nicht mehr zutraute, als sie vermöge ihres Wesens zu leisten vermag, zeigte er sich erst ganz als großer und weiser Meister. Angesichts solcher Größe erscheint es völlig unbegreiflich, daß ein so genialer Kopf wie Hektor Berlioz dem Meister den seltsamen Vorwurf machen konnte, daß er am Schlusse des zweiten Satzes außer dem tonlich und rhythmisch präzisen Wachtel- und Kuckucksruf auch die Nachtigall nachgeahmt habe, die doch zu unbestimmbare Töne von sich gebe. Ja, ist denn das Imitations-Kunststück hier das Entscheidende? Für uns, denke ich, kann nur in Betracht kommen, wie die Nachtigall, die in diesem Naturbilde nicht fehlen durfte, in des Meisters Seele sang.

In diesem unvergleichlichen Werke Beethovens vermählt sich der Realismus mit dem höchsten Idealismus in einer Weise, wie es wohl niemals in irgend einem Kunstwerke je wieder der Fall gewesen ist, und darum verehre ich es doppelt. Wollte man beginnen, die einzelnen feinen und geistvollen Züge des himmlischen Werkes aufzuzählen, man fände kein Ende; ich begnüge mich daher, auf weniges hinzuweisen.

Man sehe sich die harmonische Struktur des ersten Satzes an: nur Tonika und Dominante, kein anderer Akkord. Welche bewunderungswürdige Selbstbeschränkung! Dazu die einfachsten instrumentalen Mittel: außer den Streichern und Holzbläsern nur zwei Hörner! In den zwei ersten Sätzen kein Paukenton. Mit welcher Macht wirkt aber auch der erste Donnerkeil der Pauken im Gewitter! Von solch weisem Sparen der Wirkungen

könnten manche moderne musikalische Hitzköpfe lernen. Und welch hochkomischen Effekt erzielt Beethoven mit dem zweiten Fagott in der von den Oboen geblasenen Dudelsackweise des dritten Satzes. Das ländliche Instrument scheint nur mehr über zwei Töne zu verfügen; denn bei jeder Modulation schweigt es beharrlich und setzt erst wieder ein, wenn sein f und c zur Harmonie stimmt.

Das Scherzo der „Neunten".

Wie kommt es, daß man fast nie Gelegenheit hat, den Presto-Mittelsatz des Scherzos, der einer russischen Volksmelodie entnommen ist, im einzig richtigen ganztaktigen alla breve-Rhythmus und im entsprechenden Zeitmaße zu vernehmen?

Ich habe mir, um die Authentizität dieser viel entstellten Partie zu prüfen, das Originalmanuskript Beethovens in der Berliner Kgl. Bibliothek genau angesehen, wodurch sich meine Überzeugung über ihren Vortrag bis zur Unumstößlichkeit befestigte, daß nämlich hier aus streng philologischen Gründen ganz genau vier Viertel-Noten in derselben Zeit gespielt werden müssen wie vorher und später drei in einem Takte. Dieser zwingenden Logik habe ich bisher von allen Dirigenten nur Weingartner und — Spörr (in Graz) Folge leisten sehen.

„Die Schlacht von Vitoria"

für ein großes und zwei kleine Orchester, op. 91.

Dieses Werk verherrlicht den Sieg der Engländer über die Franzosen in Tönen. Läge die geschichtliche Veranlassung zu dieser Musik, die nichts weniger als zu den Kraftproben des Beethovenschen Genius gehört,

nicht fast um ein Jahrhundert zurück (21. Juni 1813), so wäre für die Vorführung dieser Glorifikation britischer Waffentaten in einem deutschen Konzertsaale heute nicht gerade der passendste Zeitpunkt. Der geweihte Boden der Kunst ist allerdings exterritoriales Gebiet.

Für und wider das selten gehörte Werk Beethovens ist mancherlei geschrieben worden, benützten es doch begreiflicherweise die Anhänger der Programmusik strengster Observanz dazu, um es gegen ihre Gegner auszuspielen. Wenn das auch mit der Pastoralsymphonie geschah, so war daran nur arge Begriffsverwirrung schuld, denn diese Symphonie ist nichts weniger als Programmusik, weil in ihr nicht die Naturvorgänge selbst, sondern nur deren Widerhall in der Seele des Künstlers in Betracht kommen. Bei der „Schlacht von Vitoria" hingegen liegt es anders. Beethoven gerät hier bedauerlicherweise in die Gesellschaft jener geschmacklosen musikalischen Schlachtenmaler der Kongreßzeit, der Philister Dussek, Steibelt, Winter, Haslinger, Kauer („Nelsons große Seeschlacht"), Neubauer, von welchen der Letztgenannte es sogar bis zu der Anomalie brachte, in seinem Schlachtengemälde „Koburgs Sieg über die Türken" das Fagott als Unteroffizier (!) Rapport abstatten zu lassen. Allerdings wäre Beethoven kein Beethoven gewesen, wenn er *seine* Schlacht nicht doch noch ganz anders gestaltet hätte, als diese längst vergessenen Herren die ihrigen. Nicht kleinliche Mätzchen spielen darin die Hauptrolle, sondern der *Geist* des geschilderten Kampfes. Daß die äußeren Merkmale, wie es die durch zwei in der Partitur ausdrücklich vorgeschriebene Kanonenmaschinen hervorzubringenden Schüsse und das mit zwei Ratschen zu versinnlichende Kleingewehrfeuer sind, von ihm nicht vermieden wurden, darf uns kaum in größeres Erstaunen versetzen als der mit größter Naturtreue dargestellte

Donner in der Pastoralsymphonie, wenn uns auch dieses gewaltige Naturphänomen der künstlerischen Darstellung würdiger erscheint als der brutale Lärm von Geschützdetonationen und Flintengeknatter. Daneben tritt in der zum Teile symphonischen Verarbeitung der sich feindlich gegenüberstehenden Motive ein musikalisches Moment zutage, das mit der tonmalerischen Partie des Werkes im Grunde wenig zu schaffen hat. Benützt wurden von Beethoven als Repräsentanten der sich bekämpfenden Heere deren Nationalweisen „Rule Britania" (Engländer) und das Marlborough-Lied [„Marlborough s'en vat en guerre"] (Franzosen), deren Instrumentierung im Charakter der beiden Feldmusikbanden gehalten ist, die auch in der Partitur als zwei selbständige, im Konzertsaale voneinander getrennt aufzustellende Blasinstrumentalkörper behandelt sind. Im zweiten Teile der Siegessymphonie taucht noch das „God save the king" auf. Diese bildet auch den wertvolleren Teil des Werkes. Man weiß, daß Beethoven elementaren Siegesjubel wie kein zweiter auszudrücken vermag; ich erinnere nur an seine „Egmont"-Musik und an den Schluß der „Neunten". Die kontrapunktische Behandlung der Nationalhymne ist von meisterhafter Art. Gegen Schluß tritt ihr Thema in verringerten Werten in den „zweiten" Geigen auf, wozu die „ersten" Geigen mit Figuren kontrapunktieren. Freie Figurationen des Themas machen sich nun in allen Stimmen geltend, und wir erleben eine echt Beethovensche Steigerung, die ihren Höhepunkt in einem wahren Siegestaumel, dem Schlusse des Ganzen, erreicht. Schon die vorhergehende Schlacht ist bei aller Äußerlichkeit, die hier eben nicht zu vermeiden war, von genialen Zügen durchsetzt: man denke an die Zerfransung des zuletzt im Mollgeschlecht auftretenden Malborough-Liedes, durch welche die Niederlage der Franzosen unter

Jourdan charakterisiert wird. Bemerkt sei hier noch, daß Beethoven sein Schlachtenwerk ursprünglich nicht für einen besonderen Zweck bestimmt hatte, sondern es schon im Jahre 1812 (also ein Jahr vor der Schlacht bei Vitoria) für die Panharmonika des durch die Erfindung des Metronoms berühmt gewordenen Mechanikers Mälzel komponiert hat. Der Sieg Wellingtons führte ihn erst zur Umarbeitung und orchestralen Ausführung des Werkes, welches daher auch in einer für Beethoven ungewöhnlich raschen Zeit fertiggestellt wurde, so daß es schon einige Monate nach der Schlacht, nämlich am 8. und 12. Dezember 1813 im Wiener Universitätsgebäude aufgeführt werden konnte.





3. Werke von Lachner, Reinecke und Brahms.
(1900.)

Franz Lachner's D-moll-Suite.

Franz Lachner hat mit seinen sieben Suiten diese alte, schon ausgestorbene Kunstgattung zu neuem Leben erweckt. Er bereicherte sie durch die Aufnahme moderner Elemente, durch die Verbreiterung ihrer Teile und lieh ihr seine hoch entwickelte kontrapunktische Kunst. Daß die Wiedererweckung der „Suite" ein sehr glücklicher Gedanke Lachners war, bewies der außerordentliche Erfolg, den der allzu rasch vergessene Tondichter in Deutschland mit seinen Werken dieser Art errungen hat. Seine leicht fließende Erfindung kam ihm dabei sehr zustatten. Sie konnte sich in den hier vorgeführten Formen auf die seinem Talente entsprechende Weise entfalten. Ein Bahnbrecher ist Lachner damit freilich nicht geworden. Er hat sich in seinen künstlerischen Arbeiten nicht an Schillers Mahnwort gehalten: „Der Künstler leiste den Zeitgenossen, was sie bedürfen, nicht was sie loben."

In der ersten Suite (D-moll) paaren sich die Vorzüge mit den Schwächen ihres Schöpfers. Vieles darin klingt recht veraltet, anderes wieder sehr reizvoll, so z. B. der hübsch erfundene Menuett mit dem Trio in B-dur, dessen basso ostinato ein gelungener Einfall ist. Kraftvoll ist das Präludium mit seinen kanonischen Einsätzen, etwas langweilig die meisterlich gebauten Variationen, deren acht erste konzertanter Art sind. Das

Thema intonieren zuerst die Bratschen und Violoncelle, dann kontrapunktieren die ersten Geigen zu den Bratschen, worauf alle Streicher einsetzen. Eine Violoncell-Variation und ein widerhaariges Violinsolo folgt, hierauf eine bewegte Geigenfiguration. In der folgenden Variation schreiten die Posaunen hochtrabend einher („viel Lärm um nichts"); ein Klarinettensolo löst sie ab und so weiter mit Grazie, bis ein flotter, orchestral stark gepfefferter Marsch die Schläfer weckt und sogar in lauten Beifall ausbrechen läßt. Eine bewunderungswürdig klare Fuge (ich möchte sie eine „Fuge für Alle" nennen), beschließt das Werk des alten Herrn (1803 bis 1890), der mit seiner Musik fremd wie eine halb verwitterte Säule im glänzenden Bau unserer modernen Kunst steht.

Karl Reineckes Ouverture zu „König Manfred".

Karl Reineckes beliebtestes Konzertwerk, die Ouverture zu seiner Oper „König Manfred" ist ein dankbares Stück voll einschmeichelnder Melodik und mit warmen, satten Orchesterfarben. Der bekannte Meister der Kleinkunst zeigt in ihr, daß er das ganze Rüstzeug der Kompositions- und Instrumentationstechnik beherrscht. Nach einer Einleitung, in der sich die Flöte lieblich vom Sammtgrunde gedämpfter Streicher abhebt, ertönt eine breite Kantilene in den nun entschleierten Geigen, deren Motiv weiterhin in Dur und Moll in allen Gegenden des Orchesters mit professoralem Geschicke verarbeitet wird, nachdem ein rhythmisch an die „Oberon"-Ouverture erinnerndes Blechsätzchen erklungen ist. Eine sehr geschickt inszenierte Steigerung führt zur schließlichen Aufblasung der Hauptmelodie in einem Orchester-tutti, in der die Trompete eine bis dahin noch wenig gebräuchliche

melodische Anwendung findet, indem sie — in der Art der neu-italienischen Instrumental-Emphase — im Einklange mit den Geigen die Melodie führt.

C-moll-Symphonie (Nr. 1) von Johannes Brahms.

Ein Werk von bedeutendem Inhalte und von geringem sinnlichen Wohlklange. Es ist eine eigene Welt, in die hier der Hörer geführt wird. Den Ausdruck tragischer Größe, wie er im ersten Satze trotz dem vorwiegend chromatischen Charakter seiner Themen zutage tritt, hat Brahms weder vorher noch später erreicht. Wenn man von dem lieblichen Getändel des dritten Satzes absieht, so ist diese Symphonie ein Werk von gewaltiger Struktur, wenn auch lange noch keine „Neunte", wie es allzu eifrige Brahmsianer zum Schaden des hochbegabten Tonsetzers der Welt weismachen wollten. Symphonisch im besten Sinne des Wortes ist sie aber, was auch von dem zu den schönsten Eingebungen des Brahmsschen Genius zählenden letzten Satze gilt, in dem die herbe Strenge seines Wesens einer unmittelbaren Wärme weicht, wie sie der Sonnenhymnus des herrlichen Hauptthemas ausstrahlt, eines Themas, dem der meiner Ansicht nach ganz ungerechtfertigte Vorwurf der Ähnlichkeit mit dem Freudenthema im letzten Satze der Neunten Symphonie Beethovens oft gemacht worden ist. Ich finde gerade dieses Thema so echt Brahmsisch wie nur irgend eines des Meisters. Mit ihm verbindet sich ein zuerst vom Horn gebrachtes Thema, das wie ein in die leidenvollen Wirrnisse des Lebens fallender tröstlicher Zuruf klingt, zu bewunderungswürdig kunstvoller Verarbeitung.





4. Berlioz—Liszt—Wagner.

Phantastische Symphonie von Hektor Berlioz*).

(1900.)

Über Berlioz' seltsames Werk sind gar viele Ballen Papier verschrieben und verdruckt worden, und doch nimmt es im musikgeschichtlichen Bewußtsein der Menschheit bis heute noch keinen bestimmten Platz ein, der es als notwendiges Glied einer Entwickelungskette erscheinen läßt. Es wird wegen seines radikalen Charakters und seiner exaltierten persönlichen Art stets nur als ein Kuriosum gelten können, das der energische Wille einer nach eigenartigem Ausdrucke ringenden, groß angelegten, aber nicht harmonisch ausgeglichenen Natur geschaffen hat. Die Absicht, innere und äußere Vorgänge des Lebens in Tönen bis zur letzten Möglichkeit der tonlichen Darstellbarkeit zu schildern, ein Bestreben, das der höheren Bestimmung der Tonkunst entgegensteht und sie zu Diensten herabwürdigt, die sie nie voll zu leisten imstande ist, indem sie dabei Gebiete zu betreten hat, auf welchen ihre Schwesterkünste sich weit heimischer fühlen, tritt in der phantastischen Symphonie mit unverhüllter Deutlichkeit zutage. Durch eine bewundernswerte Beherrschung des Materials, das die intimste Vertrautheit mit den verborgensten Geheimnissen jedes einzelnen Instrumentes zur Voraussetzung hat, erzielt Berlioz Wirkun

---

*) Über Berlioz' „Phantastische Symphonie" siehe noch Seite 252 ff. dieses Buches.

gen von so verblüffender Schlagkraft, daß man versucht wäre, ihn für einen Koloristen ersten Ranges zu halten, wenn seine raffinierten Farben nicht allzusehr in der Luft hängen würden. Das stellt ihn in starken Gegensatz zu den beiden größten Tonmalern: Mozart und Richard Wagner. Bei ihnen ist das Tonkolorit eine notwendige Äußerung des seelischen Gehaltes und steht mit diesem in unlöslichem Zusammenhange, bei Berlioz hingegen ist es (ähnlich wie heute bei Richard Strauß) die Freude an der Farbe selbst, die zu häufig durchschlägt. Er mischt die Farben und setzt sie so lange neben- und aufeinander, bis er ein Ergebnis erzielt hat, das ein auf sich selbst gegründetes koloristisches Problem darstellt, ähnlich, wie es bei gewissen allbekannten Malern vorkommt. Bei ihm ist also die Farbe vielfach Ausgangspunkt und Endziel, anstatt das letzte und glanzvollste Ausdrucksmittel. Berlioz gibt sich im Technischen oft als Experimentator und Entdecker kund, während uns die früher genannten Meister darin als Seher und Lauscher erscheinen. Es entsprach eben seinem Wesen, sich vielfach vom Material anregen zu lassen, wie etwa dieser oder jener Plastiker. Und so müssen wir ihn denn nehmen, wie er ist. Eine genialische Natur war er sicherlich. Das bezeugen viele seiner Werke, vor allem aber die in Rede stehende Symphonie. In der Struktur und Verarbeitung des Thematischen schließt er sich auffallend an Beethoven an, was in erster Linie vom ersten und dritten Satze gelten muß. An einem auch nur annähernden Erreichen seines von ihm überschwenglich verehrten Vorbildes hinderte ihn nicht nur seine romanische Abstammung, sondern auch der Mangel an künstlerischer Selbstbeschränkung. Er erzählt selbst in seinen Memoiren, daß die „Phantastische Symphonie“ 1828 (also in seinem 26. Lebensjahre) unter dem Einflusse des Goetheschen

„Faust“ entstanden sei. Diese Mitteilung berührt uns Deutsche um so eigentümlicher, als das Programm, das Berlioz seinem Monstrewerke zugrunde gelegt hat, von so ungesunder Erhitztheit der Phantasie Zeugnis ablegt, daß es mit der ruhigen Erhabenheit der Faust-Idee keinerlei ernste Berührungspunkte haben kann. Lesen wir nur das Programm: „Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfalle verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.“

Diese „fixe Idee“ ist allerdings ein musikalischer Keim anregendster Art. Sie tritt aber immer in gleich starrer Weise — etwa wie eine Vision — auf und verzichtet, ihrer Bedeutung entsprechend, auf jede Entwickelung. Das ist etwas Neuartiges! Man beobachte nur, in welch wundersame Verhältnisse sie zu den verschiedenen, so disparaten Bildern der einzelnen Sätze tritt und wie sie zum idealen Bindegliede für diese wird!

Liszts „Les préludes“.
(1900.)

„Halten wir uns an das unendlich entwickelte und bereicherte Ausdrucksvermögen, wie durch große Genien es der Musik bis auf unsere Zeiten gewonnen worden ist, so dürfen wir unser Mißtrauen weniger in die Fähigkeit der Musik setzen, nämlich dichterische Ideen erschöpfend

darzustellen), als vielmehr darin, daß der Künstler die hier nötige dichterisch-musikalische Eigenschaft besäße, die namentlich den poetischen Gegenstand so anzuschauen vermöchte, wie sie dem Musiker zur Bildung seiner verständlichen musikalischen Form dienlich sein könnte. Und hierin liegt wirklich das Geheimnis und die Schwierigkeit, deren Lösung nur einem höchst begabten Auserlesenen vorbehalten sein konnte, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist." Diese Worte Richard Wagners charakterisieren in treffendster und knappster Weise die eigenartige künstlerische Persönlichkeit Liszts als des Schöpfers der „symphonischen Dichtung", jener so viel umstrittenen Gattung der Instrumentalmusik, durch die die letzten Reste des reinen Tonspieles hinweggeräumt wurden, um das Symphonische ganz und gar in den Dienst des Dichterischen (im weitesten und allgemeinsten Sinne des Wortes) zu stellen. Der kühne Neuerer Liszt, weit davon entfernt, um jeden Preis Altes umzustürzen und an seine Stelle „Besseres" zu setzen (wer hätte dies auch nach den Riesenwerken eines Beethoven vermocht?), folgte dabei nur dem inneren Antriebe seiner eigensten Natur. Eine starre Form festzuhalten und jeden Inhalt in sie hineinzugießen, das entsprach seinem universellen Wesen nicht, weil dieses nicht ganz in der Musik allein aufzugehen imstande war. Die von ihm zu seinen Tongedichten gewählten dichterischen Vorwürfe tragen alle nicht nur im hohen Grade die Fähigkeit in sich, in Tönen dargestellt werden zu können, sondern teilweise sogar das heiße Verlangen, den höchsten Ausdruck ihres Inhaltes durch jene erhabene Kunst zu finden, deren größter Vorzug der Mangel unserer armseligen sogenannten positiven Erkenntnis ist, deren Grenzen für den Flug der gottähnlichen Seele des Menschen zu eng gezogen sind. Vor

allem bestätigen dies die Werke „Prometheus", „Orpheus", „Ideale", „Faust" und „Dante" dieses Meisters.

Die symphonische Dichtung „Les Préludes" ist von allen ihren Schwestern die eingänglichste, nicht nur wegen ihres klaren Aufbaues und ihrer auch äußerlich wirkungsvollen Steigerung, sondern hauptsächlich auch infolge ihrer blühenden, leicht faßlichen, ans Volkstümliche streifenden Melodik. Deshalb ist es auch das weitaus verbreitetste Orchesterwerk Liszts und hat den späteren — wenn auch nur sehr allmählich — die Bahn gebrochen.

Die ihm zugrunde liegende Idee entstammt einem schönen Gedichte Lamartines. Unser irdisches Dasein — sagt er darin — sei nur ein Vorspiel („Prélude") zu dem uns einst beschiedenen höheren Leben. Die selige pastorale Stimmung im zweiten Teile des Lisztschen Werkes erinnert unwillkürlich an Böcklinsche Stimmungen, wie sie zum Beispiele in den „Gefilden der Seligen" sich kundgeben.

Liszts „Orpheus".
(1901.)

Wenn ein poetischer Vorwurf seine Wahl zur musikalischen Behandlung rechtfertigt und zur Darstellung in der freien Form der nicht nach rein musikalischen, sondern nach dichterischen Gesichtspunkten aufgebauten „symphonischen Dichtung" geeignet ist, so ist es die Sage vom herrlichen Sänger Orpheus, der mit seines Gesanges Zaubermacht Menschen, Tiere und Steine bezwungen und selbst die Naturgesetze seinem Willen untertänig gemacht hat, indem er seine tote Gattin Eurydike aus der Unterwelt zum Erdenleben zurückführte. Ja, dieser Stoff fordert geradezu heraus zu solcher Bearbeitung. Abgesehen von Glucks dramatischer Behand

lung der letzten Episode gibt es ein wunderbares Musikstück, das in ergreifendster Weise und dabei in einfachster, klarster Form Orpheus' Bezwingung der Geister des Orkus schildert; es ist das E-moll-Andante aus dem G-dur-Klavier-Konzert (Nr. 4) von Beethoven. Nirgends ist dieser Inhalt dort mit Worten verraten, und doch unterliegt es keinem Zweifel, daß Beethoven den genannten Vorgang zum poetischen Vorwurfe dieses Stückes gewählt hat. Wie ganz anders, wie viel äußerlicher, sagen wir theatralischer (denn dramatisch ist auch das Stück Beethovens!) erscheint dagegen Liszts geistvolles Werk! Das soll beileibe kein Tadel sein, sondern nur die Schilderung eines starken Gegensatzes. Ich halte sogar den „Orpheus" für eines der gelungensten symphonischen Werke des großen Neuerers, da es durchaus organisch aufgebaut ist, was man bei Liszt nicht allzu häufig findet. Ein großer poetischer Zug, erzielt durch überaus edle Erfindung und schöne Entwickelung des Motivischen, und ein mit den herrlichsten Farben des modernen Orchesters erreichter Klangzauber, der nichts Unruhiges enthält, sowie ein fast bis zur Deutlichkeit der Rede gesteigerter deklamatorischer Ausdruck zeichnen dieses Werk aus.

Rich. Wagners „Huldigungsmarsch".

(1901.)

Ein mit königlicher Würde und jugendlichem Schwunge elastisch dahinziehendes, in seinen Orchesterfarben festlich schillerndes Stück, das der Meister dankerfüllt seinem hochsinnigen Gönner, Retter und Freunde, dem Könige Ludwig II. von Bayern, gewidmet hat. Häufig verfällt es dem Mißverständnisse, als bleischwerer

Marsch gespielt zu werden. Es ist ebenso als Aufzugsmusik (marschartige Festmusik zu zwanglos aufziehenden Gruppen) gedacht, wie der sogenannte „Tannhäuser“ Marsch, bedarf also eines leichtbeschwingten Zeitmaßes. Ich vermag dafür ein authentisches Zeugnis vorzubringen. Im Jahre 1879, an Ludwigs II. Geburtstage, nahm ich an einer größeren Festgesellschaft in Wagners Hause teil. Der Abend wurde von Franz Liszt und Josef Rubinstein mit dem vierhändigen Vortrage des „Huldigungsmarsches“ eröffnet. Nach der feierlichen Einleitung hatte eben das bewegte Tempo begonnen. Doch dem Meister war es zu langsam. Er eilte ans Klavier und gab das gewünschte Zeitmaß an. Ich hatte den glücklichen Einfall, meine Taschenuhr ans Ohr zu drücken, um ihre Schläge als Metronom zur Fixierung des Zeitmaßes zu verwenden: zwei Schläge entsprachen da einer Viertelnote.

Ouverture und Bacchanal aus der neuen Fassung von Rich. Wagners „Tannhäuser“.

(1901, 1905.)

In Konzertsälen, die über ein reichbesetztes Orchester verfügen, taucht im Laufe des letzten Dezenniums wiederholt die neue Venusbergmusik aus der sogenannten Pariser Fassung (1861) des „Tannhäuser“ auf. Diese schließt sich unmittelbar an die — vor dem letzten Teile abbrechende — Ouverture an.

Über vierzig Jahre sind seit jener blutigen Schlacht verflossen, die in der Pariser Großen Oper um den „Tannhäuser“ geschlagen wurde. Die von den Pfeifen des Jockey Klubs und dem frivolen Gelächter der weltstädtischen jeunesse dorée angezettelte mutwillige Niedermetzelung des deutschen Meisterwerkes bleibt ein durch

keine noch so glänzend inszenierte Genugtuung zu verwischendes Schandmal in der Geschichte des französischen Theaters. Was hat Wagner, der große unglückliche Einsame, damals zu erdulden gehabt! Gegen welch unerhört flache Zumutungen hatte sich sein Innerstes zu empören! — Es war nämlich ein alter, durch keinen vernünftigen Grund zu stützender Brauch der „Großen Oper", im zweiten Akte jedes aufgeführten Werkes unter allen Umständen, ob es nun paßte oder nicht, ein Ballett zu bieten. Da das Publikum daran gewöhnt war, trat man auch an Wagner mit dieser Forderung heran; er sollte in den Wartburg-Akt (!) ein solches einlegen. Der wiederholten dezidierten Ablehnung von seiten des entrüsteten Meisters folgte stets, und jedesmal dringender, die Erneuerung des Ansuchens der Direktion. Ein Tanzdivertissement in der Sängerhalle! Nein, das war ein Ding der Unmöglichkeit. So sehr sich der sorgenvolle Meister nach einem großen Erfolge an der damals für die ganze Welt ausschlaggebenden Stätte sehnte, er wies jedes dahingehende Ansinnen kurzweg ab. Endlich aber entschloß sich Wagner doch zu einer praktischen Lösung der für die Pariser Aufführung seines „Tannhäuser" vitalen Frage. „Hinter die Bedeutung dieser Forderung" — erzählt Wagner selbst — „sollte ich erst kommen, als ich erklärte, unmöglich den Gang gerade dieses zweiten Aktes durch ein in jeder Hinsicht hier sinnloses Ballett stören zu können, dagegen aber im ersten Akte, am üppigen Hofe der Venus, die allergeeignetste Veranlassung zu einer choreographischen Szene von ergiebigster Bedeutung ersehen zu dürfen."

Wagner realisierte nun diese seine Idee und erweiterte nicht nur die Venusberg-Szene zu einem großangelegten Bacchanal, sondern nahm auch diese Gelegenheit wahr, um die Gestalt der Venus, die ihm infolge

ihrer Skizzenhaftigkeit nicht das dramatische Gleichgewicht mit derjenigen Elisabeths zu halten schien, in der folgenden Szene mit Tannhäuser breiter auszuführen.*) So verdanken wir eine der großartigsten Schöpfungen der Laune einer oberflächlichen französischen Gesellschaftsklasse, die sich allerdings damals an dem stolzen Künstler bitter gerächt hat, weil er ihrem Amüsementsbedürfnisse keine Konzessionen hatte machen wollen. Die szenische Ausführung des Bacchanals ist eine der schwierigsten Aufgaben, die je der Bühne gestellt worden sind. Damals konnte von einer auch nur einigermaßen Wagners Intentionen entsprechenden Darstellung bei den in der Schablone steckenden Ballettverhältnissen der Pariser „Großen Oper" selbstverständlich nicht die Rede sein. Auch heute noch wird die grandiose Szene wegen ihrer außerordentlichen Schwierigkeit nur selten auf der Bühne vorgeführt; außer in Bayreuth, wo man der Lösung der Aufgabe bisher weitaus am nächsten gekommen ist,**) hat man sie nur im Hoftheater zu München dauernd eingeführt. In Dresden und Wien wurde sie längst wieder fallen gelassen. Durch den notgedrungenen Verzicht auf den Genuß des Bacchanals von der Bühne herab fühlen sich Konzertdirigenten häufig veranlaßt, diese eminent theatralische Musik im Rahmen symphonischer Programme vorzuführen. Paßt sie mit ihrem Stil auch nicht recht da hinein, so muß man doch dafür dankbar sein, daß einem auf solche Weise ab und zu Gelegenheit geboten

---

*) Über die Pariser Bearbeitung des „Tannhäuser" siehe näheres in meinem Buche „Die Gesamtkunst des XIX. Jahrhunderts — Richard Wagner," Kirchheim, München, 1904. Seite 96 ff.

**) Wer sie in Bayreuth 1892 staunend an sich vorüberziehen gesehen hat, mußte sich darüber klar sein, daß heute solche Aufgaben einzig und allein nur dort zu lösen sind.

wird, sie wenigstens mit dem Ohre zu genießen. Sie gehört zweifellos zu den genialsten Eingebungen des Meisters. Ihre glutvolle Erotik und der wunderbare Zauber ihrer Auflösung in das Reich der Grazien haben in der gesamten Instrumentalmusik nicht ihresgleichen.





5. Symphonische Neuheiten.

„Helena", Variationen für Orchester von Granville Bantock.

(1901.

„Helena" betiteln sich Variationen für Orchester über das Thema HFB von einem gewissen Granville Bantock. Von Orchester-Variationen verlangt man heute entweder symphonische und ornamentale Kunst oder reiche Phantasie im freien Umgestalten des Themas (Muster: Beethoven, Brahms). Beides fehlt hier so ziemlich. Mit einem Thema HFB, das nicht musikalischem Bedürfnisse, sondern persönlicher Huldigung seine Wahl verdankt, ist wohl auch nicht viel Ersprießliches anzufangen gewesen. Ein großer Könner, für den allein sich jedoch unsere Zeit nicht mehr interessiert, hätte damit allerdings anderes zustande gebracht als Herr Bantock. Die Orchesterbehandlung ist übrigens sehr klar und enthält nichts Gewagtes bis auf die stark verwendete Es-moll- und B-moll-Tonart, die den Streichern, besonders aber den Geigern, um so unbequemer ist, als diesen ungeigenmäßige Passagen zugemutet werden, wie z. B. in der ersten oder fünften Variation. Schön ist die langsame Variation (Nr. VII). Auch die achte hat Schwung. Die zehnte ist erotisch (eine tanzende Oboe und gitarrenartig zupfende „geteilte" Kontrabässe; dazu ein Tamburin). Ebenso gefällt mir Nr. XI nicht übel. Den größten Aufschwung nimmt das Finale, dessen Schluß breit und

nobel ausklingt. Im ganzen erweckt das Werk mehr den Eindruck des Gemachten als des Gemußten.

Vierte Symphonie (Es-dur) von Anton Bruckner.*)
(1899.)

Bruckners vierte Symphonie wird die „romantische“ genannt. Daß der nur von wenigen in seiner vollen Bedeutung erkannte oberösterreichische Meister der größte symphonische Erfinder auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik seit Beethoven und Schubert war, dieser Erkenntnis verschließen sich heute nur mehr jene unter den Musikern, die hartnäckig am Alten festhalten zu müssen glauben, indem sie sich dem Neuen blind und taub gegenüberstellen, oder jene, denen jede Fähigkeit fehlt, sich in eine neue reiche Welt einzuleben, deren Inhalt ihnen nicht schon mit der Muttermilch eingeflößt worden ist. Daß die zu der zweiten Gattung Gehörigen auch Beethoven und andere wahrhaft große Meister nicht wirklich fassen können, versteht sich wohl von selbst, da sie eben der Organe ermangeln, mit welchen einzig große Geisteswerke der Kunst genossen und begriffen werden können. Diesen ein Prediger in der Wüste zu sein, ist eine undankbare Aufgabe. Ich will mich ihr auch gar nicht unterziehen. Über diese Zurückgebliebenen wird die unaufhaltsam dahinschreitende Entwickelung hinweggehen, sowie es bisher immer der Fall gewesen ist. Ich habe hier meinen allgemeinen Standpunkt Bruckner gegenüber wohl zur Genüge gekennzeichnet, um nicht mißverstanden zu werden, wenn ich dessenungeachtet diesen Künstler für eine tragische Erscheinung erkläre. In einer Zeit er-

---

*) Über Anton Bruckner's Dritte Symphonie (D-moll) siehe Seite 266 und 273 dieses Buches.

standen, in der die gewaltige Kultur-Persönlichkeit Richard Wagners alles beherrschte, auf einem Felde wirkend, das, die äußersten Grenzen menschlicher Empfindungskraft umfassend, durch Beethoven auf unabsehbare Zeit hinaus erschöpfend bearbeitet worden war, der modernen Welt durch eine in sich abgeschlossene, bäuerlich konservative Natur ganz und gar fremd gegenüberstehend, begabt mit einer Riesenphantasie und ohne eigentliches Bewußtsein von der Not unserer Zeit, in klösterlichen Vorurteilen aufgewachsen, die mit Religion nichts zu schaffen haben, mit einer durch rastlosen Fleiß angeeigneten Kunsttechnik ausgestattet, die stets von der Flugkraft einer zügellosen Phantasie in alle Winde entführt wurde, sich der Freude der Berauschung an sinnlichem Wohlklange hingebend, der ihm ersetzen sollte, was seine in übertugendhafter Zucht bewahrte kindliche Natur ihm nicht zu genießen erlaubte, das ist unser Bruckner, in kurzen Zügen dargestellt. Seine persönliche Erscheinung war also ebenso kompliziert wie seine künstlerische, ein krauses Ergebnis der verschiedenartigsten Einflüsse von außen und innen. Daß Bruckners großes — unbewußtes — Wollen nie ganz zum befriedigenden Ausdrucke gelangte, darin erkenne ich seine wahre Tragik, nicht in seinen traurigen menschlichen Verhältnissen, mit denen sich die neugierige Welt mehr beschäftigte, als mit seiner Kunst. Diese Tragik klingt nicht nur aus dem geistigen Inhalte seiner acht Symphonien, sondern gibt sich auch leider in deren äußerem Aufbau kund. Vieles erscheint in ihnen auch dem Wissenden und mit Liebe sich Nähernden unklar und rhapsodisch. Wenn eine Symphonie Bruckners außer der großartigen siebenten in E-dur möglichst frei von diesem Zwiespalte ist, so ist es die „romantische“, in welcher der Kunstverstand des großen Musikers fast

durchaus gleichen Schritt hält mit dem mächtigen Ausdrucksbedürfnisse, das ihn beseelte. Die Vierte Symphonie läßt in den drei ersten Sätzen überall des Meisters tiefangelegte Erfindernatur und üppig blühende Phantasie erkennen, während im letzten Satze jene eigentümliche, oben angedeutete Zerfahrenheit des Ausdruckes, jene unvermittelte Aneinanderreihung an und für sich entzückender Einzelheiten herrschen, die kein einheitliches Gefühl im Hörer aufkommen lassen, sondern kaleidoskopartig glitzernd und ablenkend wirken. Auch die Manier des stufenweise und durch Nebeneinanderstellungen gebildeten Aufbaues, die jede logische Entwickelung, wie sie in der Symphonie unentbehrlich ist, unmöglich machen, stören mich ebenso wie das in Bruckners Symphonie-Sätzen so häufig vorkommende zu rasche und unerwartete Eintreten der Schlüsse. Die fest in mir begründete Überzeugung, daß Bruckner vermöge seiner großartigen Anlagen zweifellos der bedeutendste Vertreter der Symphonie seit einem halben Jahrhunderte zu sein berufen gewesen wäre, erzeugt in mir stets ein tief schmerzliches Begleitgefühl bei Anhörung seiner Werke, das ein volles freudiges Genießen nicht aufkommen lassen will.

Der erste Satz seiner Vierten bringt ein wundervolles klares Hauptthema und eine prachtvolle Entfaltung desselben. Am harmonischsten wirkt auf mich aber stets die erhabene Elegie des durch vollendete Form und Grazie ausgezeichneten zweiten Satzes. Ein Thema von der Gläubigkeit und demutsvollen Ergebung in den Willen der Gottheit, wie das im Horn nach abwärts sich neigende, ist seit J. S. Bach keinem Komponisten eingefallen. Man könnte sich hier versucht fühlen, von seligmachender Gnade zu sprechen. Wir sehen den Begnadeten in inbrünstigem Gebete hoheitsvoll dahinschreiten. Das Scherzo enthält einen etwas gewöhn-

lichen, aber sehr wirkungsvollen Hauptgedanken in glänzender instrumentaler Gewandung und ein entzückendes ländlerartiges Trio, in dem etwas vom Geiste Schuberts lebt. Der letzte Satz erhebt sich anfangs wie ein Löwe in einem grandiosen Thema, mit dem aber nichts unternommen wird, so daß er in der Folge sich in Einzelheiten verliert, die wie das Stammeln eines Verzückten anmuten, um schließlich zu — verpuffen. Bruckners Schlußsätze scheinen mir alle mehr oder weniger an dem gleichen Gebrechen zu leiden: der Komponist will die Themen aller Sätze zusammenfassen, und sie fallen auseinander.

Achte Symphonie (C-moll) von Anton Bruckner.
(1901.)

„Die Aufführung einer Brucknerschen Symphonie ist überall ein äußeres Ereignis geblieben, nicht aber ein inneres Erlebnis geworden.“ Also zu lesen in dem von Dr. Hugo Riemann verfaßten Teile von Spemanns sonst so empfehlenswertem „Goldenen Buche der Musik“, der von der „Romantik in der Instrumentalmusik“ handelt. Bei uns in Graz trifft gerade das Gegenteil zu: Hier ist die Aufführung eines „Bruckner“, auch wenn sie eine Première ist, nichts weniger als ein äußeres Ereignis, denn sie vollzieht sich — ich schäme mich, es niederzuschreiben — vor gähnend leerem Saale. Dafür aber bedeutet sie — und das tröstet mich wieder einigermaßen — stets ein inneres Erlebnis für jene, die sich dazu eingefunden haben. Des Meisters Achte Symphonie in C-moll, das letzte von ihm vollendete symphonische Werk, ist inhaltlich und äußerlich ein Koloß, wie er in der gesammten musikalischen Produktion einzig dasteht.

Sie ist dem Kaiser Franz Josef I. aus Dankbarkeit dafür gewidmet, daß er dem einsamen alten Meister für

das letzte Lebensjahr ein einfaches Quartier im Wiener Belvedere zur Verfügung gestellt hat. Einem Höheren noch hat der glaubenstreue Bruckner seine Neunte gewidmet, nämlich „dem lieben Gott" selber. Doch dieser hat es nicht gewollt, daß er sie hienieden vollende. Der letzte Satz fehlt noch, und von dort, wo ihn der selige Meister angesichts dessen, dem er das Ganze dedizierte, vielleicht schafft, dringt kein Ton mehr zu uns ins „ird'sche Jammertal" herab. Und doch vernehmen wir schon in der Achten Töne von einer Weltentrücktheit, wie sie ähnlich nur von einem anderen großen Einsamen — Beethoven — erlauscht worden sind. Das ist zumal im herrlichen Adagio der Fall. Wie erhaben ist das sich nach oben sehnende Motiv, das zuerst in den Geigen auftritt, wie seltsam feierlich klingt der folgende Einsatz der Posaunen, und wie mächtig wirken des weiteren die nach Erlösung schmachtenden Mißfolgen im ganzen Orchester, die endlich in den strahlenden Glanz einer sonnigen Überwelt einmünden! Welch armseliges Unternehmen, mit Worten so erhabenen Empfindungen nachhumpeln zu wollen! Schon der erste, im allgemeinen düstere Satz bringt ungewohnt Großes. Er ist von erhabener Tragik erfüllt. Vieles darin freilich ist für den Hörer nicht bequem, dafür aber überzeugend in seiner furchtbaren Herbe. Schon das erste Motiv wehklagt. Wie Schluchzen klingt es in der Folge an unser zum tiefsten Mitleid gestimmtes inneres Ohr, wie das leise Schluchzen eines von dieser schnöden Welt müde gemarterten Herzens. Doch bald darauf hören wir es gefaßt weiterschreiten. In tiefer Trauer ersterbend endet der Satz. Ihm folgt einer der mächtigsten Sätze Bruckners, das Scherzo eines mit der Welt grollenden und kämpfenden Titanen. Wie der Schatten eines großen Geistes schwirrt es anfangs zu uns hernieder. Ein äußerst charaktervolles Hauptthema

von kraftvoller Rhythmik tritt auf den Plan und steigert sich zu herrlicher Wucht. Im Trio erklingt ein entzückendes Geigen-Motiv, zu dem das Hauptthema in verschiedenen Instrumenten kontrapunktiert wird. An das bereits besprochene Adagio reiht sich ein alle Vorzüge und Mängel des Brucknerschen Schaffens in sich schließendes Finale.

Exaltationen und Ermattungen, allerdings die eines großen Künstlergeistes, wechseln in ermüdender Folge. Eingebungen von verblüffender Genialität jagen einander, ohne daß sich — wie bei den vorhergehenden Sätzen — ein zielbewußtes Wollen erkennen ließe. Das lapidare Motiv B-F-B-f, das von vier Pauken als Basso ostinato gebracht und nach kolossaler Steigerung von den Bässen in C-moll übernommen wird, ist von Beethovenscher Einfachheit und Größe. Lange geben wir uns vertrauensvoll der Führung des Schöpfers durch die Labyrinthe seiner schier fessellosen Phantasie hin, bis in echt Brucknerscher Unvermitteltheit plötzlich der Schluß mit verzückten Fanfaren über uns hereinbricht. Ich empfand den letzten Satz wie die sieghafte Überwindung des Erdenkampfes. Vielleicht läßt sich sein Empfindungsgehalt durch Worte am besten mit den folgenden Versen Goethes (aus dem zweiten Teile des „Faust") ausdrücken:

„Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh', wie er jedem Erdenbande
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft."

Bemerkenswert erscheint es mir, daß alle Brucknerschen Symphonie-Schlußsätze auf den traditionellen Finale-Charakter verzichten. Sie unterscheiden sich in der schweren Exposition ihrer Motive nicht von seinen ersten

Sätzen, wohl aber durch die gesteigerte Ekstase ihres Inhaltes. Auch bei dem Schlußsatze dieser Symphonie habe ich die Empfindung, daß sich hier ein dem Höchsten zugewandter Geist, der in die tiefsten Mysterien seiner Kunst eingedrungen ist, in und durch sich selbst verliert; eine schier endlose Verzückung scheint den an der Riesenorgel des modernen Orchesters sitzenden Künstler ergriffen zu haben, welcher ihn nur eine gewaltsame Erweckung entreißen zu können scheint. Es ist hier ähnlich wie in den letzten Gesängen von Dantes „Paradies", wo der Dichter kaum mehr ein Licht zu finden vermag, welches das frühere überstrahlen könnte.

Der Orchesterklang des Werkes, der vor keiner von der „Enthaltsamkeitsschule" (wie sie Wagner nannte) als fast unsittlich perhorreszierten Anwendung modernster Ausdrucksmittel zurückschreckt, ist von berückendem Glanze. Dabei ist die Partitur von einer Klarheit und Durchsichtigkeit, wie sie nur ein echter Symphoniker zu erreichen vermag, als welcher Bruckner trotz allen Vorbehalten wohl auch bei seinen grundsätzlichen Gegnern gilt.

Neunte Symphonie (D-moll) von Anton Bruckner.

(Graz, 1904, unter Ferdinand Löwe.)

Bald nach Bruckners Tode munkelte man von einer nachgelassenen Neunten Symphonie. Über sechs Jahre vergingen, ehe das Werk der Öffentlichkeit vorgeführt wurde; man hatte wahrscheinlich gedacht, daß es in mehr als einer Hinsicht ein Torso sei. Dem war aber durchaus nicht so: dem bis ins kleinste Detail fertig ausgeführten Werke fehlte allerdings äußerlich der gang und gäbe Final-Satz, den bei einer Aufführung durch sein Te Deum für Chor und Orchester zu ersetzen, Bruckner kurz vor seinem Tode seinen Verehrern selbst vorge-

schlagen hatte. Löwe führte auch den offenbar keiner reiferen künstlerischen Überlegung, sondern seiner Glaubensfrömmigkeit entsprungenen Wunsch des Meisters aus, als er die Neunte am 11. Februar 1903 zum ersten Male dem Wiener Publikum vorführen zu können so glücklich war. Er sah aber bald ein, daß die Symphonie dieses äußerlich angefügten, im Stil überdies nicht recht dazu passenden Schlußsatzes durchaus nicht bedürfe, ja daß das Adagio seinem Wesen nach eigentlich die letzte Aussprache des großen Adagio-Komponisten hat sein müssen. Man führte also seither nur die drei Sätze allein aus. Das Adagio zieht den Schleier von den letzten und höchsten Dingen; es ist von so inbrünstiger Erlösungssehnsucht erfüllt und blickt mit der Unempfindlichkeit eines brechenden Auges in das blendende, flutende Sphärenlicht des Himmels, dessen ruhige und wunschlose Seligkeiten mit seherhaftem Geiste von dem nur mehr zum Teile dem irdischen Leben angehörigen innig frommen Künstler vorgefühlt werden, so daß man nach seiner Anhörung nach nichts Weiterem mehr verlangt. Die in den Traum des alten, einsamen Meisters übergangene „Parsifal" Tonwelt vom Leuchten des heiligen Grals bis zum feierlichen Schreiten der Titurel zu Grabe geleitenden Gralsritter tritt hier in gar wundersamer Weise in des schaffenden Künstlers Bewußtsein, und dieser selbst erscheint uns wie der greise Titurel, der „im Grabe lebend" seine Hände segnend über die sündige Menschheit breitet, die er so gerne trotz aller ihm von ihr zugefügten Unbill mit in seine heiligen Träume hineinziehen und beglücken möchte. Der Fülle und Größe der Phantasie gegenüber, die in des Meisters letztem Werke zutage tritt, verstummt jeder doktrinäre Gedanke in der Brust des kritischen Nörglers. Sollten vielleicht doch nur unserem an Gewohntem messenden Geiste hier oder dort die Brücken fehlen, die scheinbar

unvermittelte Partien der symphonischen Entwickelung miteinander verbinden? Im ersten Satze fehlen trotz allem theoretisch nachweisbaren Festhalten an der hergebrachten, wenn auch erweiterten, Form für mein Gefühl gewisse Vermittelungen, die ich beispielsweise bei Beethoven nie vermisse, womit ich jene stetig und natürlich wachsende organische Entwickelung meine, die uns die Kunst als Schwester der Natur erscheinen läßt. Das soll aber nur ein ehrliches Bekenntnis sein und kein Urteil, wie es sich der Kleine über den Großen nie anmaßen darf. Diese Mängel empfinde ich hingegen keinen Augenblick im Scherzo, diesem geradezu kolossalen Zyklopentanz, in dessen Hauptteil der Rhythmus, in dessen Seitenteilen die kapriziöseste Harmonik eine wahre Bacchusfeier des Humors begehen. Solche Kunst muß jeden überwältigen. Weiter Atem des Melos im Adagio ist charakteristisch für das große Empfinden eines Tondichters. Wir finden ihn bei keinem so entwickelt wie bei Beethoven (höchstes Beispiel: Adagio der Neunten) und bei Bruckner. Man betrachte z. B. eine Melodie wie die in As-dur (Seite 116 der Partitur) und ihre variationenartige Fortführung in Ges-dur (Seite 117)! — Schildert Bruckner im ersten Satze seines erhabenen Schwanengesanges in seinem Leid gleichsam das Leiden der ganzen Welt, so führt er im Adagio mit den Mysterien seiner Religion sich und ihr heilige Tröstung zu. Er berauscht sich bei seinen Phantasien gleichsam selbst im Dufte des Weihrauches, im Flimmern des ewigen Lichtes im roten Lämpchen und im goldstrahlenden Tabernakel seiner Kirche, das den Leib des Herrn umschließt, zu dessen Genuß er sich in Demut vorbereitet. Und so berauscht er sich als Musiker am Klangzauber der einzelnen Instrumentalgruppen und dem ihrer wundersamsten Mischungen — und wir tun es mit ihm.

Fantaisie Symphonique op. 10 von Camille Chevillard.
(1901.)

„Fantaisie Symphonique“ betitelt sich ein Orchesterwerk von Camille Chevillard, dem derzeitigen begabten Dirigenten der Pariser Lamoureux-Konzerte. Das Stück, in dem das Orchester mit großer Sachkundigkeit behandelt ist (der Komponist kennt alle Instrumentationsfinten), mag gut klingen, trotz der vielen harmonischen Härten, die es durchziehen. Von Quinten- und Septimen-Fortschreitungen und Querständen wimmelt es nämlich in dieser Phantasie (siehe z. B. gleich auf der ersten Seite die Fortschreitung der dritten Posaune und Tuba vom dritten zum vierten Takte!). Aber das sind ja heutzutage nur Kleinigkeiten, die man gar nicht mehr bemerken darf. Es herrscht überdies in dem Werke, dessen Hauptmotiv übrigens recht dürftig ist, eine Art von enharmonischer Manie. Steigerungen gibt es darin genug, sie sind aber rein äußerlicher Art. Die Bezeichnung „Fantaisie Symphonique“ erscheint mir für das Werk als zu hoch gegriffen. Symphonisch kann ich es nämlich bei bestem Willen nicht finden. Auch reißt der Faden zu oft ab. Das Rhapsodische ist ja überhaupt eine Krankheit der Neueren, wobei ich aber Richard Strauß ausdrücklich ausnehme. Der hatte eben viel, sehr viel gelernt, bevor er sich in seinen kühnen Freiheiten erging. Deshalb machten diese auch den Eindruck bewußter Absicht. Möchten unsere symphonischen Komponisten nur Beethoven und immer wieder Beethoven studieren! Dieser Große ist noch lange nicht zu „alt“ für uns; von dem können schaffende Musiker noch jahrhundertelang lernen.

Variationen für großes Orchester von Edward Elgar.

(Graz, 1907, Wiener Konzertvereinsorchester unter Ferdinand Löwe.)

Die Novität des Abends war ein Variationenwerk des Engländers Elgar, eines Komponisten, der in den letzten Jahren des öfteren von sich reden gemacht hat. Das erste Werk, das von ihm in Deutschland zur Aufführung gelangte, war meines Wissens eine Ouvertüre, „Englisches Volksleben", die ich 1902 in Berlin unter Richard Strauß' Leitung hörte. Sie zeigte eine ziemlich eigenartige Physiognomie, ein bemerkenswertes kontrapunktistisches Können und eine reiche Farbenpalette. Für Graz war Elgar ein homo novus. Ein näheres Verhältnis zu seiner künstlerischen Persönlichkeit scheint sich bei unserem Publikum — wenigstens nach dem nur mäßigen Beifalle zu schließen, den es dem Werke spendete — nicht gebildet zu haben. Mir ist das nicht ganz erklärlich; denn das Werk Elgars ist so voll von Musik, entwickelt so vielerlei melodische und harmonische Reize und ist auch so effektvoll in seinem Kolorit, daß ich mir — da überdies sein Inhalt infolge der leicht übersehbaren Form, wie sie mehr oder minder jedem Variationenwerke eigen zu sein pflegt, leicht zu erfassen ist — einen stärkeren Erfolg erwartet hätte. Besonders in rhythmischer Beziehung ist das Werk interessant und von großer Beweglichkeit. Die Behandlung des Orchesters ist mehr individualisierend als impressionistisch, was heute, wo es keine Oboe, keine Trompete, keine Flöte mehr gibt, sondern nur Mischfarben, deren Kombination als um so gelungener gilt, je schwerer sie dem Ohre die Analyse macht, immerhin bemerkenswert ist. Elgar behandelt alle Instrumente thematisch, sogar die Pauken. Er ist also in jedem Sinne weniger Maler als Musiker, und zwar ein mit allen Finessen und Witzen vertrauter Musiker. Da sage man

noch, die Engländer seien nicht musikalisch! Wer ein so eminent symphonisches Finale von so gelungener Architektur zustande bringt, wie es die Elgarschen „Variationen" aufweisen, vor dem darf man den Hut ziehen, wenn er auch keine große Individualität ist. Aus Schumann-Brahmsscher Quelle hat Elgar jedenfalls reichlich getrunken; er hat es aber auch nicht verschmäht, die Errungenschaften der Antipoden dieser Meister für seine Zwecke stark auszunützen. Das Werk ist überaus „knifflich" zu spielen und kann nur von einem Orchester ersten Ranges ganz bewältigt werden. Die Wiener boten damit eine höchster Bewunderung würdige Virtuosenleistung.

Dionysische Phantasie von Siegmund von Hausegger.

(Aufgeführt unter des Komponisten Leitung in einem Gast-Konzerte des Münchener Kaim-Orchesters am 22. Januar 1907 in Graz.)

Richard Wagner bezeichnet in einem Briefe an Liszt denjenigen als „den wahren, glücklichen Künstler, der nicht nur dichtet, sondern auch selbst darstellt". Als ein solcher erschien der in Tönen dichtende und sein Werk selbst interpretierende Hausegger. In ausgezeichneter Weise führte uns dieser sein von herrlicher Jugendkraft und Begeisterung überquellendes Werk vor, eine echte und rechte Phantasie mit Phantasie, nicht ein „lucus a non lucendo", wie es leider die meisten heutigen „Phantasien" sind. Das ganz im vornehmsten modernen Geiste ersonnene und gesetzte Stück enthält wundervolle poetische Momente und spricht eine klare und eindringliche Sprache. Hausegger hat sich im Gegensatze zu manchem modernen Programmusiker eine durch die Musik darstellbare dichterische Grundidee gewählt und seinem Werke überdies in einem tiefsinnigen

und schwungvollen Gedichte von edler Sprache einen erklärenden Geleitbrief mit auf den Weg gegeben, wie ihn nur wenige Tonsetzer zu schreiben imstande sind. Die „Dionysische Phantasie" ist im besten Sinne des Wortes jugendlich. Die Vorzüge des Jugendlichen, wie sie sich im Überschwang des Gefühls, im hinreißenden Zuge und in der völlig unbedenklichen Hingabe an das Auszudrückende offenbaren, überwiegen darin weit die Mängel, die man allenfalls in einer gewissen Breite der Darstellung und in der ab und zu etwas dick gehaltenen Orchesterbehandlung erblicken könnte. Wer ein symphonisches Erstlingswerk von solch entzückendem Klangreiz und so großer thematischer Klarheit zu schreiben vermag, von dem kann man mit Sicherheit noch Bedeutendes erwarten. Das Publikum rief den Tondichter, teils in überzeugter Schätzung, teils in dunkler Ahnung von dem hohen Werte seines Talentes, unzäligemal stürmisch hervor.

„Barbarossa",
symphonische Dichtung von Siegmund von Hausegger.

(Aufgeführt unter des Komponisten Leitung in einem Gast-Konzerte des Münchener Kaim-Orchesters am 17. Januar 1902 in Graz.)

Die pièce de resistance des Programmes bildete die mit großer Spannung erwartete symphonische Dichtung „Barbarossa" von Hausegger.

Nun denn: Ich persönlich habe von dem groß angelegten Werke einen tiefen und nachhaltigen Eindruck empfangen, wie er nur von Schöpfungen auszugehen pflegt, die dem heißen inneren Drange eines begnadeten Künstlergeistes ihr Dasein verdanken. Schon der Gedanke, die ideale Gestalt des großen Kaisers Rotbart zum Ausgangspunkte der Darstellung der unerhörten

Sehnsucht des deutschen Volkes nach kraftvoller Selbstbefreiung aus drückender Bedrängnis zu machen, ist nicht nur an sich ein äußerst glücklicher und dankbarer, sondern auch ein schönes Zeugnis für das starke und siegesfreudige Nationalgefühl des jungen Künstlers, der sich unbedenklich und mit kühnem Wagemute, wie der Held, „der das Fürchten nicht kennt", an dessen künstlerische Ausgestaltung machte. Wer Großes wirklich will, dem verleiht Gott auch die Kraft, es zu vollbringen. Man verlange heute, wo ich noch voll von dem Eindrucke bin, den Hauseggers geniale Schöpfung auf mich machte, keine trockene Analyse (eine sehr schöne und klare besitzen wir ja ohnehin in Oskar Noës, das Werk seines Freundes erläuternder Broschüre), noch auch eine kühl abwägende Kritik des Werkes. Ich möchte nur eindringlichst darauf hinweisen, daß es sich hier nicht mehr um ein Stürmen und Drängen handelt wie in der im vergangenen Winter gehörten, von reichster Begabung zeugenden „Dionysischen Phantasie" Hauseggers. Der „Barbarossa" zeichnet sich — im Gegenteile — gerade durch eine für die Jugendlichkeit seines Schöpfers überraschende Besonnenheit und Klarheit in der Disposition des Dichterisch-Musikalischen und Thematischen aus, die, weil sie sich mit hinreißender Begeisterung und tiefstem, wahrhaftigstem Gefühle paart, auf jeden, der überhaupt zur Aufnahme eines immerhin komplizierten Werkes der Gegenwartskunst einer- und zur Erfassung eines ethischen Ideals andererseits fähig ist und es vermag, dem Werke eines noch vor nicht gar zu langer Zeit als „talentvoller" Knabe unter uns gewandelten Landsmannes völlige Vorurteilslosigkeit entgegenzubringen, überzeugend wirken muß. Der so äußerst liebenswerte jugendliche Überschwang, den Hauseggers Werk atmet, geht mit einer imponierenden Beherrschung des

Technischen Hand in Hand. Dazu kommt eine starke und bedeutungsvolle Thematik. Jedes Motiv sagt uns etwas, jedoch nicht etwas, was uns schon hundertmal von anderen gesagt worden ist, sondern Individuelles. Ich erinnere an das von edelster Volkstümlichkeit erfüllte „Barbarossa“-Thema, an das wie eine kräftige schlanke Tanne dastehende Thema im 3/4-Rhythmus (G-dur), an die Sehnsuchts-Melodie des deutschen Volkes, an die kindliche Klarinetten-Melodie gegen Ende des zweiten Satzes und anderes. Dieser zweite Satz ist überhaupt etwas ganz Besonderes. Das Erblicken des schlafenden Heldenkaisers ist so groß und ergreifend dargestellt, daß ich denjenigen nicht beneide, der davon nicht im Innersten gepackt zu werden vermochte. Steigerungen gibt es in dem Werke genug, vielleicht zu viele, besonders im letzten Satze, wo sich der Komponist stets zu überbieten sucht, bis er an die äußerste Grenze der Möglichkeit gerät. Ich empfand nur eine Länge, oder besser: Breite, und das ist gegen Schluß des zweiten Satzes: in der wiederkehrenden Klage des harrenden Volkes, unmittelbar vor der Wiederaufnahme des raschen eiligen Nebelzaubers. Etwas weniger wäre da mehr.

Nach dem „Barbarossa“ hat man ein Recht, von Hausegger noch Großes zu erwarten. Sein gesundes, von den Ausartungen der musikalischen Sezession freies Empfinden, sein echt künstlerischer Enthusiasmus und nicht zuletzt sein großer Fleiß bürgen für die Erfüllung dieser Erwartung.

Maurische Rhapsodie von Engelbert Humperdinck.
(1901.)

Engelbert Humperdincks „Maurische Rhapsodie“ ist ein Meisterwerk in der harmonischen Verbindung des Dichterischen mit dem absolut Musikalischen. Es lebt

in ihr der Zauber der Persönlichkeit des Künstlers. Nicht als Schilderungen im landläufigen programmatischen Sinne sind ihre drei Teile „Tarifa“ (Elegie bei Sonnenuntergang) „Tanger“ (eine Nacht im Mohrencafé) und „Tetuan“ (Ritt in die Wüste) zu betrachten, sondern als lyrische Stimmungen größten Stils. So intensive Poesie in Tönen wird es unter den Werken lebender deutscher Meister wenig geben. Was mir die Kunst Humperdincks über die von Richard Strauß stellt, ist das tiefe Gemüt, dem sie ihre Äußerung verdankt. Welch feiner, liebenswürdiger, schalkhafter Humor macht sich auch in ihr überall dort geltend, wo der Vorwurf dazu irgend Veranlassung bietet, wie in der geradezu genialen Mohrencafé-Szene. Und was für eine edle, geklärte Kunst spricht aus der Orchesterbehandlung Humperdincks! Sie erscheint mir als die Vermählung des alten mit dem neuen Prinzipe: überall Emanzipation des Einzelnen, der Triumph des Rechtes des instrumental Individuellen, und doch eine mit sicherer Hand gemischte Gesamtfarbe. Welcher Einsichtige hätte das nicht schon in dieses Meisters Märchenoper „Hänsel und Gretel“ gefunden! In erhöhtem Maße bietet es die „Maurische Rhapsodie“.

Der Partitur sind drei Gedichte von Gustav Humperdinck beigegeben, die der Stimmung der einzelnen Sätze in schönen Worten Ausdruck verleihen.

Der erste Teil schildert eine Abendstimmung im vergangenheitsreichen Tarifa, dem südlichsten Punkte Spaniens:

> Wie ist's so still, so öd' und einsam rings!
> Nur daß von grauer Felswand leise noch
> Und wehmutsvoll ein Hirtenlied ertönt,
> Die ew'ge Menschheitsklage mahnt dich hier,
> Die Trauer um vergang'ne Herrlichkeit.
>
> Ja, diese Stille hier, sie sagt beredt:
> Vergänglich ist der Erde Stolz und Ruhm.

Süße Töne der bis in die höchsten Lagen hinaufsteigenden Geigen wechseln mit einer vom Englisch-Horn gebrachten Hirtenklage, mit der sie sich dann verbinden. Natur und menschliche Einsamkeit! Die Bilder einer glänzenden Zeit erschließen sich nun allmählich dem träumenden Geiste. Die Gestalten Geiserichs, Tariks, des Cid, Philipps II. beleben sich, um schließlich wieder in der „seligen Öde" der Anfangsstimmung zu verschwimmen. Aus der gelungenen Behandlung des Lokalkolorits merkt man, daß der Komponist längere Zeit im Vaterlande des Cervantes zugebracht hat. Der köstlichste Satz, in dem sich die vielgerühmte kontrapunktische Kunst Humperdincks am glänzendsten zeigt, ist wohl der zweite, „Tanger":

Horch! Saitenspiel! Vom Kaffeehause drüben
Klingt's dumpf und fremd ans Ohr. Tritt ein!

Eine opiumgeschwängerte Nacht im Mohrencafé schildert hier der Tondichter. Der dritte und letzte Teil „Tetuan" ist von kühner Charakteristik.

Die Nacht entwich, kühl regen Morgenwinde
Des Wüstenmeeres Flugsandwellen auf.
Nun tummle dich, mein feurig Berberroß,
Das Ziel, eh' sich der Tag neigt, zu gewinnen!
O Lust, im Wüstenhauch dahinzujagen,
Aufwirbelnd hinter uns den wolk'gen Staub!

Poesievoll schließt dieser Satz mit einer Fata morgana, die uns — ein glücklicher Einfall — in der Geigenmelodie des ersten Satzes die jenseits der Meerstraße von Gibraltar liegende Küste von Tarifa wieder vor die Seele zaubert. — Der einzige Fehler des Werkes ist, daß es im zweiten und besonders im dritten Teil etwas langatmig geraten ist.

D-dur-Symphonie (Nr. 1) von Gustav Mahler.
(Graz, 1901, 1. Aufführung unter Martin Spörr.)

Gustav Mahlers D-dur Symphonie hat wohl jedem einzelnen Zuhörer eine große Überraschung bereitet. Diejenigen, welche eine Symphonie im gebräuchlichen Sinne des Wortes erwartet hatten, fühlten sich getäuscht, ebenso die, welche auf ein ernstes Werk, voll der größten Freiheiten und Überschwenglichkeiten, gefaßt waren, wie beispielsweise ich selbst, der ich vor einigen Jahren in Berlin unter Mahlers eigener Leitung dessen C-moll Symphonie gehört habe, deren groß angelegter erster Satz Beethovens „Neunte" zu überneunern sucht. Breit ausladende, echt symphonische Themen, Reichtum der Empfindung, ein Kontrapunkt von solcher Kühnheit, daß er vor keinem Zusammenstoße zurückschreckt, eine ganz gewaltige Macht des orchestralen Ausdruckes, unterstützt durch die verschwenderische Inanspruchnahme eines Instrumentalapparates von königlicher Reichhaltigkeit, das waren die charakteristischen Eigenschaften dieser Übermenschen-Symphonie. Von alledem ist in der von Herrn Spörr im hohen Grade lobenswert aufgeführten D-dur Symphonie kaum eine Spur zu finden. War ich von der „C-moll" im Innersten aufgerüttelt, teilweise allerdings auch zum Widerspruche gereizt worden, so habe ich mich diesmal bei der D-dur so vortrefflich unterhalten, wie überhaupt schon lange nicht mehr. Wer dieses Werk ernst nahm, konnte dabei freilich nicht auf seine Rechnung kommen. Dafür will es aber offenbar auch nicht gehalten sein; denn es ist eine ersichtliche Parodie; worauf, das vermag ich natürlich nicht zu sagen. Wohl huschen darin ab und zu die Schatten verschiedener moderner Komponisten-Silhouetten vorüber — das kann aber auch auf einer Täuschung beruhen. Wiederholt hatte ich den

Eindruck, daß Mahler sich in diesem absonderlichen Werke als ein musikalischer E. Th. A. Hoffmann präsentiere, und das mit nicht minder genialer Phantastik als dieser selbst, so beim langsamen dritten Satze, wo unvermuteterweise aus den Tiefen des Orchesters mit scheinbar ernstester Feierlichkeit der leibhaftige „Bruder Martin", wie wir ihn noch von der Kinderstube her kennen, kanonisch aufsteigt. Kein Satz reizte mich so unwiderstehlich zum Lachen wie dieser; und sagt man, daß Musik an sich absolut nicht komisch sein könne, so straft Mahler hier mit seinem wirklich geistreichen Humor diese These Lügen. Hier ist sie wirklich komisch. Ich will mich nicht auf den hohen ästhetischen Richterstuhl setzen, um zu untersuchen oder gar zu entscheiden, ob die Kunstform der Symphonie dazu da sei, solche Allotria in sich aufzunehmen oder nicht. Zu solchem Amte bestimmen mich weder Anlage noch Neigung. Meine unmaßgebliche Meinung ist es aber, daß keine Gattung zu gut sei, um nicht das Gefäß für was immer für einen Inhalt zu bilden, zu dessen Ausdruck es den Künstler ernstlich gedrängt hat. Von Einzelheiten des Werkes zu sprechen, erlasse mir der Leser. Ich fände kein Ende. Erwähnt sei nur, daß der Komponist trotz aller kühnen Sprünge, die er macht, in der Hauptsache auffallend wenig moduliert und sich außer der Grundtonart des Werkes nicht recht wohl zu fühlen scheint. Daß er den instrumentalen Apparat mit souveräner Macht beherrscht, bedarf wohl kaum besonderer Betonung; er beweist es schon durch den cäsarischen Übermut, mit dem er ihn behandelt und allen seinen Launen untertan macht. In dieser Symphonie klingt nämlich alles. Das Publikum war übrigens bei dieser Aufführung selbst ein interessantes Objekt. Die meisten wußten nicht recht, ob ihnen das Werk gefallen hat oder nicht! Den ersten drei Sätzen folgte unschlüssiger

Beifall. Nach dem letzten raffte man sich im Hintergrunde des Saales zu energischer Opposition auf. Nur lachen sah man fast niemanden. Seltsam! — Man sieht, für Mahlers „Über Musik" in D-dur ist man bei uns noch nicht reif. Es wäre daher vielleicht doch besser gewesen, der Dirigent hätte den Komponisten hier mit seiner ernstgemeinten C-moll-Symphonie eingeführt.

D-moll-Symphonie (Nr. 3) von Gustav Mahler und Gustav Mahler als Dirigent.

(Graz, 1906.)

„Wer den Dichter will versteh'n,
Muß in Dichters Lande geh'n".

Keiner darf heute über eine Erscheinung wie die Mahlers ein abschließendes Urteil fällen; denn das Lebenswerk dieses Künstlers liegt selbst noch nicht abgeschlossen vor uns; und dann ist ein einzelnes Werk auch nicht ausschlaggebend für die Einordnung eines Meisters in eine Entwickelungslinie. Diese vollzieht sich vielmehr später ganz von selbst. Auch das Prophezeien ist nicht die Sache des Ehrlichen und Verständigen. Es gibt Dinge, die man eben einfach abwarten muß. Man tut also am besten, sich nur mit dem Eindrucke zu beschäftigen, und schließlich ist das ja auch die Hauptsache bei einem Kunstwerke; denn eine Wertung bleibt immer etwas Relatives oder Unvollkommenes und etwas meist erst in größerer zeitlicher Entfernung vom Kunstwerke Mögliches. Damit soll natürlich nicht gesagt werden, daß ein kritisches Abwägen von Für und Wider, von Tugenden und Schwächen bis zu einem gewissen Grade nicht schon unter dem unmittelbaren Eindrucke eines Werkes möglich und wünschenswert sei. Jedenfalls bleibt aber das Erfassen und Charakterisieren der Persönlichkeit des Künstlers die Hauptaufgabe einer pro-

duktiven, die Kunsterkenntnis fördernden Kritik. Und daß Gustav Mahler eine Persönlichkeit ist, wird keiner ernstlich bestreiten wollen, der auch nur diese eine Symphonie von ihm gehört hat. Eines scheint mir aber unzweifelhaft: daß der Schöpfer der D-moll-Symphonie eine sehr komplizierte, vielleicht auch eine nicht völlig abgeklärte Persönlichkeit ist, deren Hyper-Subjektivismus die jedem Kunstschaffen gezogenen unsichtbaren Grenzlinien nicht ganz ungestraft überschreitet. Das Persönliche dieses gewiß ausgezeichneten Musikers scheint mir mehr ein allgemein künstlerisches als spezifisch musikalisches zu sein, womit gesagt sein will, daß seinem reinen Tonleben, d. i. seiner Melodik und Harmonik, eine ausgeprägte, von weitem erkennbare Physiognomie nicht eigen ist, wie sie sogar viel kleinere Persönlichkeiten unter den Tonsetzern besitzen. Das stempelt ihn als Musiker zu einem Eklektiker. Ja, ich möchte ihn ob seiner außerordentlichen Fähigkeit, Anempfundenes in völlig selbständiger Weise zu verwerten, im schönsten Ernste das Ideal eines Eklektikers nennen, der zwar auf selbstgebahnten, steilen und kühnen Wegen wandelnd dennoch der Kunst keine neuen Bahnen zu weisen vermag.

Was nun die uns vom Komponisten selbst vorgeführte D-moll-Symphonie im besonderen betrifft, so verleitet ihr zum Auslegen reizender thematischer und instrumentaler Inhalt und ihr als absolute Musik allein nicht verständliches wunderliches Wesen leicht zu der Meinung, daß man es in ihr mit „Programmusik“ von reinstem Wasser zu tun habe, und man wird erst recht durch den Umstand, daß ihr der Komponist kein erläuterndes Programm beigegeben hat, zu dieser Anschauung getrieben. Man sucht eben infolgedessen das verschwiegene Programm auf eigene Faust aufzufinden. Und doch ist das Mahlersche Werk alles eher als „Programm-

musik", alles eher als Wirklichkeitsschilderung; denn es beschäftigt sich lediglich mit der Psyche seines Urhebers, stellt somit — wenn man die Absonderlichkeit der musikalischen Diktion in Rechnung zieht — wohl den höchsten Subjektivismus dar, der auf dem Gebiete der großen musikalischen Kunst bisher gewagt worden ist; denn dieser geht hier noch weit über den hinaus, den beispielsweise Berlioz in seiner „Phantastischen Symphonie" entwickelt. Eine Nicht-Programmusik bedarf nun freilich keines Programmes fürs Publikum; aber eine kurze, über die dichterischen Absichten des Schöpfers unterrichtende Überschrift für jeden einzelnen Satz, wie sie ja auch Beethoven in seiner „Pastoralsymphonie" nicht verschmäht hat, ohne damit den Verdacht erregt zu haben, daß er damit Programmusik geschaffen habe, wäre zur Vermeidung jeden Mißverständnisses sehr zweckdienlich gewesen, denn Mahlers Werk ist ein dichterisches, d. h. nicht ein solches, dem schöne Melodien, packende Rhythmen und wohlgebaute Formen Selbstzweck sind. Mahler scheint sich in diesem Punkte von ähnlichen Erwägungen haben leiten zu lassen wie Robert Schumann, als er die Überschrift des vierten Satzes seiner Es-dur-Symphonie „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie" annullierte, was der Meister — wie Wasielewski berichtet — mit den Worten motivierte: „Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser; sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an"; oder wie sich derselbe Meister gelegentlich seiner berühmten Analyse der oben erwähnten Symphonie von Berlioz äußert, daß die Geheimnisse des Schaffens verborgen bleiben sollen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekunde, indem sie ihre Wurzeln mit Erde bedecke, der Künstler möge sich also mit seinen Wehen verschließen.

Mahler hat nun — wie man weiß — die ursprünglich über die Sätze seiner Symphonie gesetzten Bezeichnungen gestrichen und damit sein reich beladenes Schiff ebensowohl den Sturmwogen der Einbildungskraft, wie auch der Meeresstille der Gedankenlosigkeit eines aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Publikums preisgegeben. Ist es demnach so unbegreiflich, wenn dieses mit der extravaganten ersten Abteilung (dem ersten Satz) seiner D-moll-Symphonie nichts anzufangen weiß und den Eindruck gewinnt, als musiziere da der leibhaftige Kapellmeister Johannes Kreisler, wenn nicht der Gottseibeiuns selbst? Denn was in diesem Symphoniesatze gewagt wird, läßt in der Tat alles Ähnliche anderer Komponisten weit hinter sich. Man wäre versucht, von Geschmacklosigkeit zu reden angesichts der fast unvermittelten Nebeneinanderstellung von dumpfen Trauerklängen, militärischen Aufzügen, Wehschreien, flimmernden Trillerketten, Schlachtengetümmel und Gassenhauer-Melodien, da ihre Erklärung auch mit der Beibehaltung der ursprünglichen Bezeichnungen, die „Pans Erwachen" und „Bacchus-Zug durch des Künstlers Leben" gelautet haben sollen, keine erschöpfende gewesen wäre. Die Folge aber, nämlich die Sätze der zweiten Abteilung, klärt den willigen Zuhörer nachträglich über die tieferen Absichten des Tondichters auf. Darin werden wir durch alle Untiefen und Tiefen des Lebens zu dessen einzig erstrebenswertem Ziele, der L i e b e, geleitet, das es allein lebenswert macht. Und so führt uns der Tondichter durch das ekle Menschengewühl, durch den erschreckenden Kampf ums Dasein (erster Teil) an der Hand der Mutter Natur (2. Satz: „Was mir die Blumen der Wiese erzählen"; 3. Satz: „Was mir die Tiere des Waldes erzählen") und der Erkenntnis der Tiefe von Weltenlust und Weltenweh (Alt-Solo auf Worte von Nietzsche) über die Naivi-

tät des leiden- und sündenlosen Kinderhimmels (Knaben- und Frauenchor auf die Petruslegende „aus des Knaben Wunderhorn") in den eigentlichen Himmel, den Himmel in der eigenen Brust, den eben nur die Liebe gewährt. In diesem Satze öffnet der Tondichter die geheimste Pforte des Herzens, und er führt uns in das ureigenste Reich der Tonkunst ein, das man beim Hören des ersten Satzes ihm verschlossen glaubte, und das man mit dem Ende der Symphonie so ungern verläßt. In dem gewaltigen Gegensatze liegt aber mit die ganz außerordentliche Wirkung des vom goldenen Strahle der Sonne des Gemütes durchwärmten letzten Satzes. Der Hörer weist hier geradezu mit Entrüstung die im Verlaufe des Werkes wiederholt sich einstellenden Versuchungen zurück, die sich aufdrängenden musikalischen Reminiszenzen an Schubert, Bruckner, Brahms und an manche dii minorum gentium über die Schwelle des Bewußtseins treten zu lassen. Der Fieberschweiß, der die Stirne des Hörers bei den Greueln des ersten Teiles näßt, wird zur Träne der Ergriffenheit bei den wirklich erhabenen Tönen des Schlußsatzes. Bedeutet schon die liebliche Weise des Menuettsatzes und ihre poesievolle Fortspinnung, sowie der derbe Humor des Scherzos mit dem reizenden, aus der Volksliedseele gequollenen Posthorn-Intermezzo eine Erholung von den ausgestandenen Strapazen des bitter und wahllos die „beste aller Welten" verhöhnenden Künstlers, so fühlen wir im vierten Satze, einem Alt-Solo, die verborgenen Quellen des Seins rauschen, und das verzerrte Lachen des mitten in der lauten Welt vereinsamten Künstlers teilt sich uns als seliges Lächeln beim Rauschen des Christbaumgoldes mit, das den fünften Satz durchzieht, um einer tiefen Inbrunst Platz zu machen, in die uns das wundervoll innige Adagio versetzt. Man kann sich des Gefühles kaum erwehren, daß die ganze

Symphonie um dieses Adagios willen geschrieben worden ist. In diesem Satze singt jede Stimme zum Preise der Liebe („Was mir die Liebe erzählt"), und ein großer, weiter Atem weht uns aus ihm entgegen. Das irdische Leben spiegelt sich hier in dem liebevollen Auge des Allvaters. Wer ein solches Adagio schaffen kann, der ist „Einer"! Mit Verwunderung blickt der ergriffene Hörer auf die Banalitäten des ersten Satzes zurück, die sich ihm nun nicht mehr als einer banalen Natur entsprossen, sondern als gewollt (gleichviel ob mit Recht oder Unrecht) darstellen.

Im Aufbauen der Steigerungen, im Sparen der Farben, in der Ausnützung der Kontrastwirkungen (ich erinnere nur an den Eintritt des lang entbehrten Geigenklanges im letzten und an die unerhörte Wirkung des Fortissimo-Einschlages der Pauken in demselben Satz [Seite 219 der kleinen Partitur]) ist Mahler Meister, ebenso in der unumschränkten Herrschaft über die orchestralen Mittel. Das wird wohl jeder, auch der musikalisch Ungelehrteste, erkannt haben. Trotz der fast zweistündigen Dauer des Werkes wird sich aber auch kaum jemand gelangweilt haben. Mahler versteht es, den Hörer stets in Spannung zu erhalten, so daß sich keine Ermüdung einzustellen vermag.

Das Aufgebot an Mitteln war ein außerordentliches; es stand ein ganzes Heer auf der Bühne: 94 Instrumentalisten und 300 Sänger. Alles schien gebannt und belebt von dem Feldherrnblicke des genialen Komponist-Dirigenten, der seine Truppen zum sicheren Siege zu führen wußte.

Unser reich verstärktes Opernorchester übertraf sich diesmal selbst und bedeckte sich mit Ruhm. Nur zwei Bläser hatte sich der Chef des Wiener Hofopernorchesters selbst mitgebracht: den Trompeter Herrn Wunderer und

den Posaunisten Herrn Dreyer. Ihre Soli waren hervorragende Leistungen.

Die eigenartige Mischung von hinreißendem Temperament und nichts außer acht lassender Überlegenheit bei größter äußerer Ruhe macht Mahler zu einer wahrhaft imponierenden Dirigentenerscheinung. Trotz aller haarscharfen Rhythmik gibt es bei ihm keine „Tyrannei des Taktes", sondern nur höchste künstlerische Freiheit, wie sie gerade für das vorgeführte Werk besonders wichtig ist, also — um ein Wort Schumanns zu gebrauchen — eine „höhere poetische Interpunktion".

Als schaffender Künstler eine nicht große, aber großartige, als Dirigent eine unvergleichlich bedeutende Natur, so steht Gustav Mahler vor uns, und nach dieser Wertung gestaltete sich ungefähr auch der Erfolg des Abends: nach dem ersten und dritten Satze Hochachtungs-, nach dem zweiten freundlicher und echter, nach dem Schlußsatz einmütiger und starker, sich bis zu heller Begeisterung steigernder Beifall.

Ländliche Symphonie von Guido Peters.
(1900.)

Dieses Werk ist sichtlich von Beethoven und naturgemäß von dessen „Pastoral-Symphonie" inspiriert. Es gehört jedoch ebensowenig wie das genannte Meisterwerk zur Gattung der „Programmusik", weil es rein seelische Empfindungen und Zustände darstellt, die durch Naturvorgänge im Innern des sich in Tönen äußernden Dichters hervorgerufen worden sind, und nicht diese selbst. In der absoluten Programmusik begibt sich die Tonkunst ihrer Würde, indem sie sich auf ein Gebiet verirrt, auf dem sie ihre höchste Macht nicht nur nicht entfalten kann, sondern wo sie auch von ihren Schwesterkünsten, der Dichtkunst und bildenden Kunst, weit überflügelt wird.

Die ganze Anlage der Natur Peters' würde dieser Vergewaltigung der erhabensten aller Künste widerstreben; Peters ist dazu viel zu viel Musiker. Er ist es durch und durch, denn alles Erleben und Empfinden geht bei ihm bis auf den letzten Rest in Tönen auf. Peters produziert wenig und langsam,*) aber intensiv. Davon gibt auch seine „Ländliche Symphonie" Zeugnis. In ihr ist alles echt und wahr gefühlt und von dem völlig überzeugenden Ausdrucke reinster kindlicher Empfindung erfüllt (wie selten trifft man diese heute an!). Dazu tritt eine gewisse Weltabgewandtheit, wie sie jeder Künstler haben muß, der es unternimmt, den Herzschlägen der Natur zu lauschen. Man kann nicht sagen, daß Peters hinter den Forderungen der Zeit zurückgeblieben ist, weil er in schöner Erkenntnis des epigonalen Charakters seines Schaffens nicht über die Form des „früheren" Beethoven hinausgegangen ist, und weil er die reichen Mittel des modernen Orchesters verschmäht. Was jene betrifft, so schafft sich Peters nicht, wie seine Kollegen von heute, jedesmal eine geeignete Form für die poetisch-musikalische Gestaltung seiner Ideen, sondern legt sogar Gewicht darauf, seine Gedanken der hergebrachten Form so anzupassen, daß beide wie füreinander gemacht scheinen. Daß das aber nur derjenige vermag, der die künstlerische Technik beherrscht, wird jeder Sachverständige zugeben. Und Peters ist ein Künstler, der das, was er zu sagen hat, ausdrücken kann. Wollen und Können decken sich in seinem Werke, und das ist schließlich die Hauptsache, auch wenn der Hörer vielleicht nicht mit allem sich zu identifizieren geneigt ist, was der Komponist darin vor-

*) Meines Wissens hat Peters [geboren 1867] außer dieser Symphonie nur noch ein Streichquartett, eine Violoncell-Sonate, eine Oper und einige Lieder geschrieben, wozu 1902 eine zweite Symphonie in E-moll trat.

bringt. Was nun das zweite Moment, die Nichtanwendung des modernen Orchesterapparates, betrifft, so bedurfte der Tonsetzer dessen für seine Zwecke eben nicht und hatte es andererseits auch nicht nötig, die feingefügten Glieder seines durchaus im symphonischen Stile gehaltenen Werkes im weitfaltigen, undurchsichtigen Gewande unseres jetzigen Orchesters zu verstecken. Ich glaube sogar, daß Peters als schaffender Künstler dem modernen Orchesterfarbenkasten fremd gegenüber steht. Und diesen nur deshalb benützen, weil es die anderen tun, das widerstrebt einer wahrhaftigen Natur wie der seinigen, weil sie nicht heucheln kann, was sie nicht fühlt. Man glaube aber nicht, daß seine Symphonie kein Klangstück ist. Es klingt und singt vielmehr alles in ihr, denn seine Instrumente sprechen. Kurz gesagt: Die individualisierende Art der Orchesterbehandlung Mozarts und Beethovens ist ihm zur zweiten Natur geworden. Wir können demnach in Peters' „Ländlicher Symphonie" ein feinsinnig erdachtes Werk musikalischer Renaissance erblicken. Im ersten Satze („Tagesanbruch auf dem Lande") kehrt ein recht kurzatmiges, wenn auch liebliches Motiv zu oft (und meist in derselben Tonalität) wieder. Der dritte Satz strahlt edle Wärme aus. Den zweiten (Erntefest) halte ich — abgesehen von seiner etwas starken Ausdehnung — für den besten der Symphonie. Er ist auch der eigenartigste. Ihn belebt ein äußerst frischer Zug, und liebenswürdiger natürlicher Humor spricht sich in der ungezwungenen Aneinanderreihung köstlicher Einzelheiten (Fanfaren, Böllerschüsse, Dorfmusikanten, Kirchgang) aus, die in sehr glücklicher Weise zu einem einheitlichen Ganzen verbunden sind.

„Der Schwan von Tuonela" von Jean Sibelius.
(1901.)

Die finnländische Legende vom Schwan von Tuonela (aus dem Volksepos „Kalevala") hat Jean Sibelius in Töne gekleidet. Es ist eine Art von symphonischer Dichtung geworden. „Tuonela" heißt in der finnischen Mythologie das Reich des Todes. Dieses ist von einem breiten, schwarzen und reißenden Strome umflutet, auf dem der Schwan von Tuonela majestätisch und singend dahinzieht. Dieser sonderbare Vorwurf ist es, der den Komponisten zu seiner Musik angeregt hat. Ebenso sonderbar ist der verwendete Instrumentationsapparat; es fehlen völlig die Flöten und Klarinetten, offenbar wegen ihres freundlich-hellen Klanges. Hingegen sind außer den vielfach „geteilten" Streichern herangezogen: ein Englisch-Horn, und zwar melodieführend (also den singenden Schwan vorstellend), eine schmerzlich klingende Oboe, Baßklarinette, Fagotte, vier Hörner, drei Posaunen, Pauken, eine (nur wirbelnde) große Trommel und für ein paar Takte auch die Harfe. Zu dem meist dunkel gehaltenen Kolorit tritt als kalt schimmernder Gegensatz das weiße Licht der vierfach geteilten ersten und zweiten Geigen. Ob Herr Sibelius melodische Erfindungskraft hat, läßt sich aus dieser Partitur nicht mit Sicherheit feststellen. Sinn und Farbentechnik für Stimmungsmalerei besitzt er zweifelsohne. Das kurze Stück, in dem viel Farbe, aber wenig Zeichnung ist, wird, gut gespielt, sicher seine düstere Mission erfüllen.

Macbeth, Tondichtung von Richard Strauß *) Op. 23.
(Graz, 1906, unter Ferdinand Löwe.)

Dieses selten gespielte Werk bildet die Eingangspforte zum eigentlichen Strauß; es ist das erste Glied in der glänzenden Kette der voneinander so grundverschiedenen symphonischen Arbeiten des Meisters („Macbeth", „Don Juan", „Tod und Verklärung", „Till Eulenspiegels lustige Streiche", „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote", „Ein Heldenleben", „Sinfonia Domestica"). In „Macbeth" zeigt sich der Tondichter im Gegensatze zu seinem früheren unpersönlichen Stil mit einem Schlage als „selber Einer"; er springt damit sozusagen wie Athene „gewappnet aus dem Haupte des Kronion". Seine Eigenart gibt sich darin, wenn auch selbstverständlich noch lange nicht auf der vollen Höhe ihrer Entwickelung, klar ausgeprägt kund. „Macbeth" ist demnach schon ein echter Richard Strauß, sowohl was die für ihn charakteristische Logik des Klangschemas, als auch was den Reichtum an singender Melodie betrifft, die seine Partituren in allen Höhen und Tiefen durchzieht; Strauß erscheint in diesem Werke sonderbarerweise sogar eigenartiger als in seiner späteren, sich mit ihrer Chromatik mehr der Liszt-Wagnerschen Ausdrucksweise nähernden Tondichtung „Tod und Verklärung". Auch die unerbittliche Konsequenz ist dem „Macbeth" schon eigen, die Strauß vor keiner Ausdruckskühnheit zurückschrecken läßt. Der geistige Gehalt und die Stimmung des Shakespeareschen Dramas ist darin mit verblüffender Sicherheit getroffen. „Macbeth" ist eine in Tönen gedichtete Tra-

*) Über Richard Strauß als Symphoniker („Aus Italien", „Tod und Verklärung", Schluß-Szene aus „Feuersnot") siehe Seite 267 ff. dieses Buches: Das Berliner Tonkünstler-Orchester unter Richard Strauß.

gödie von grausamster Eindringlichkeit, so wild und hart, daß sie schwerlich je die Beliebtheit einiger seiner späteren Orchesterwerke erreichen wird, aber von so zielsicherer Gestaltung und so echter Leidenschaftskraft, daß sie sich trotz der darin verarbeiteten, ziemlich dürftigen thematischen Erfindung die Anerkennung der in ihr zutage tretenden Potenz bei allen Einsichtsvollen erzwingen muß.

Pathetische Symphonie (H-moll) von Peter Tschaïkowsky.
(1900.)

Trotz der in Tschaïkowskys H-moll-Symphonie festgehaltenen mehrsätzigen Form können wir den Komponisten in diesem seinem Werke als auf dichterischer Grundlage schaffenden Künstler betrachten. Die Form — welch dehnbarer Begriff ist das mit der Zeit geworden! — bildet sich unter den Händen der meisten modernen Symphoniker nach der poetischen Idee, wenn diese auch scheinbar abstrakt und namenlos im Busen des Künstlers lebt. Nur selten wird es heute vorkommen, daß ein Komponist eine Ouverture, Symphonie, Sonate lediglich zu dem Zwecke schreibt, um die ihn bedrängenden, absolut musikalischen Einfälle in schicklicher Weise, das ist in anerkannt korrekter Gestalt und gefälliger Anordnung, an den Mann zu bringen. Heute wird nur derjenige ernst genommen, der nicht Musik fürs Ohr allein, sondern „Musik als Ausdruck" schreibt. Und als solcher zeigt sich der geniale Russe Tschaïkowsky auf jeder Partiturseite, die er geschrieben, ganz besonders aber in seinem symphonischen Schwanengesange, der herrlichen „Symphonie pathétique". Nicht nur der Reichtum an köstlicher Erfindung und das warme, satte Kolorit sind es, die diesem Werke auch die Herzen der Laien und damit des „großen" Publikums zugeführt haben, sondern vor allem die ihm

innewohnende Macht, die tiefen Empfindungen, die den Tondichter bei seiner Abfassung bewegten, auf den fühlenden Hörer zu übertragen. Zugegeben, daß jene recht haben, die mit kritisch kühlem Sinne feststellten, daß dem Werke das Beiwort „pathetisch" ebensowenig zukommen könne, wie etwa die Bezeichnung „tragisch", sondern daß es in seiner subjektiven, leidenschaftlichen Art so Disparates in unmittelbarem Nebeneinander enthält, daß sich dem gebildeten Hörer unwillkürlich der Eindruck einer gewissen Stillosigkeit aufdrängt, so muß doch auch vom strengsten Richter anerkannt werden, daß es durch seine vielen glänzenden Eigenschaften einen hervorragenden Platz unter den zeitgenössischen Werken seiner Gattung einzunehmen vollauf berechtigt ist. Dem Musiker wird allein schon die prächtige thematische Arbeit (zumal im vielgestaltigen ersten Satze) imponieren. Ein äußerst seltenes Beispiel für einen streng durchgeführten $^5/_4$-Takt ist der pikante zweite Satz. Der dritte ist von kecker Originalität. Den Eindruck eines Erlebnisses aber hinterläßt der wundervolle Schlußsatz, der statt in dem gewohnten lebhaften Tempo in einem tief empfundenen Adagio ausklingt, in dem man leicht die Vorahnung des unmittelbar nach seiner Komposition erfolgten Todes des Tondichters erkennen könnte. Sonderbar berührte es mich, als ich erfuhr, daß der völlig gesunde Meister auf die letzte Seite des Partitur-Manuskripts der Symphonie die Worte geschrieben habe: „O Gott, ich danke dir, daß du mich noch dieses Werk hast vollenden lassen!" — Einige Tage später starb der Meister durch einen Trunk infizierten Wassers an der Cholera!

F-moll-Symphonie (Nr. 4) von Peter Tschaïkowsky.
(1902.)

Tschaïkowskys F-moll-Symphonie ist ein äußerst fesselndes Werk mit genialen Zügen — und ein wahres Glanzstück fürs Orchester. Mir ist kein symphonisches Werk vorgekommen, das so ganz aus dem Nationalempfinden heraus geschaffen ist wie dieses. Vom ersten bis zum letzten Satz alles eminent russisch-national, ja geradezu typisch in seiner Art. Die Motive machen sämtlich den Eindruck echter Volksmelodien oder Tänze. Meist sind sie zwar etwas kurzatmig; wie ihnen aber der Komponist aufhilft und sie symphonisch zu strecken versteht, mit welch zielbewußter Meisterhand er sie zu den mächtigsten Wirkungen verwertet, ist bewunderungswürdig. Während Tschaïkowskys H-moll-Symphonie („pathétique“) fast durchaus persönlicher (lyrischer) Art ist, stellt sich seine F-moll als begeisterte Darstellung des allgemeinen Volksgefühles dar.

„König Lear“, symphonische Dichtung von Ernst Tschiderer.
(1899.)

Das ist echte und rechte Programmusik in des Wortes bestem Sinne, eine geistvolle Nachdichtung der „Lear“-Tragödie in Tönen, in keiner Weise auf Äußerlichkeit angelegt, sondern den Stoff in seinem innersten Kern erfassend. Der gewaltige „König Lear“-Vorwurf hat schon mehrere nachstrebende dramatische und symphonische Musiker zu Schöpfungen angeregt, enthält er doch eine ganze Welt von Empfindungen und großen Leidenschaften. Joh. André, Kreutzer (!), der Franzose Séméladis, der Russe Solowiew, Berlioz und kürzlich erst

Felix Weingartner haben ihn mit mehr oder weniger Glück behandelt. Gewiß kann Tschiderer unter diesen mit Ehren bestehen. Die Motive haben Charakter und vermögen uns etwas zu sagen. Ihre Verarbeitung entspricht ebenso glücklich den poetischen Anforderungen des Stoffes wie den rein musikalischen. Und ein Werk solcher Art dünkt mich der Beachtung wert.

„Medea“, symphonische Dichtung von Ernst Tschiderer.

(1901.)

Eine sehr achtunggebietende künstlerische Arbeit ist Tschiderers symphonische Dichtung „Medea“. Die Musik schreitet von der ersten bis zur letzten Note auf dem tragischen Kothurn einher. Es liegt Charakter in dem eigenartig und bedeutsam gestalteten Werke; die Töne sprechen in ihm. Dem Rhetorischen ist allerdings, wenigstens für meinen Geschmack, fast ein zu großer Spielraum gegönnt, wie aus den an verschiedene Instrumente und Instrumentalgruppen verteilten Rezitativen „ohne Worte“ in der zweiten Hälfte des Werkes hervorgeht, die einmal sogar den Kontrabässen allein zufallen, was noch über Beethovens Deklamation der Violoncelle und Bässe in der „Neunten“ hinausgeht, ohne daß uns jedoch im vorliegenden Falle das Rätsel durch die des Wortes mächtige menschliche Stimme gelöst wird. Die dieser Partie vorhergehende kurze Stelle im Blech hingegen halte ich nicht für besonders glücklich ersonnen. Auch ist mir die Bedeutung des Dur-Geschlechtes im Schlußakkorde nicht aus dem dichterischen Vorwurfe heraus klar geworden, indem ich annahm, daß der Komponist durch Grillparzers Drama zu seinem Werke angeregt worden ist. Anderenfalls könnte diese überraschende verklärende

Wendung wohl dahin gedeutet werden, daß Medea nach der Sage als Unsterbliche ins Elysium aufgenommen worden ist, um dort Gattin des Achilles zu werden.

Das fesselnde Tonwerk mit seinen schönen inneren Steigerungen scheint mir unter den mir bisher bekannt gewordenen Schöpfungen des reichbegabten Tiroler Meisters die schwerwiegendste.

„Es waren zwei Königskinder“, symphonische Dichtung von Fritz Volbach.
(1901.)

Die symphonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder“ vom bekannten Mainzer Dirigenten, Komponisten und Musikschriftsteller Dr. Fritz Volbach ist ein Werk, das allgemeine Aufmerksamkeit verdient. Vor allem hat es echte, warme Melodie in sich, was man leider heute nur selten trifft. Alles singt darin. Dazu ist die Orchesterbehandlung klar, sehr wohlklingend und zuweilen schwelgend. Das ganze moderne Orchester ist vom Komponisten herangezogen worden, der damit aber auch etwas Rechtes anzufangen wußte, ohne dieses oder jenes Instrument zu bloßen Füllstimmendiensten herabzusetzen. Schon das erste Thema, von den Oboen angestimmt, trifft den volkstümlichen Balladenton vortrefflich. Das ganze Stück hindurch hat man den Eindruck, als wenn ein Barde die traurige Geschichte von den beiden in inniger Liebe zueinander entbrannten Königskindern mit Begleitung einer Riesenharfe halb im Gesangston deklamierte. Ebenso unausbleiblich ist meiner Ansicht nach die Wirkung der eindringlichst sprechenden Schöpfung Volbachs, der sich darin als wahrer Poet zeigt. Wie poesievoll ist z. B. das wie ein Nachsinnen anmutende Klarinettensolo auf Seite 35 und 36 der Partitur, in

das freie Harfen Arpeggien eingestreut sind! Die schöne Führung der sich gegenseitig ablösenden Holzbläser ist eine Frucht des Wagner Studiums, dem allerdings auch die „Tristan" Reminiszenz in den Hörnern auf Seite 13 ihre Entstehung zu verdanken haben dürfte. Für die Rittersche Viola alta ist vom Komponisten mit einem edlen Bratschensolo bezw. mit der demselben beigegebenen Bemerkung mit Recht Propaganda gemacht worden.

Ouverture zur Oper „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner.

(Wien, unter Leitung des Komponisten, 1899.)

Diese Ouverture muß jeden Zweifel an der tonsetzerischen Begabung Siegfrieds verstummen machen. Vor allem imponiert die vollkommene Beherrschung der Form (es ist die der alten Ouverture in der heute selbstverständlichen freien Behandlung und Erweiterung) und jene des Orchesterapparates. Da ist alles aus dem Geiste des Orchesters heraus erfunden, nicht am Klavier ausgetüftelt, keine „instrumentierte" Klaviermusik, aber auch keine unsinnliche Papiermusik. Aus der ganzen kontrapunktisch sehr reichen Arbeit guckt übrigens viel öfter das freundliche Antlitz des Lehrers Siegfrieds, des Meisters von „Hänsel und Gretel" hervor, dessen Art sichtlich großen Einfluß auf die Entwickelung seines Schülers gehabt hat, als jenes des Meisters von Bayreuth, so daß Siegfried Wagner im gewissen Sinne weniger „Wagnerianer" ist als so mancher, der viel geringere Berechtigung dazu hat wie er. An einer Stelle fühlt man sich allerdings wie vom „Siegfried Idyll" angehaucht; das wirkt aber gerade in diesem Werke doppelt rührend. Die Ouverture, deren wahre Bedeutung erst im Zusammenhange mit der Oper, zu der sie gehört, verstanden

werden kann, atmet eine Fülle von Kraft, Energie, Humor, Übermut und kindlicher Poesie, wobei sich allerdings auch bedenkliche Banalitäten und Roheiten geltend machen, die aber als Beigaben der Theatermusik weniger verletzen als im Konzertsaale. Die Harmonik ist zwar reich, nie aber unruhig und gequält, sondern immer natürlich. Famos ist der Durchführungsteil: ein Holzbläser-Fugato mit gestopften Trompetentönen, das nach des Komponisten eigener Erklärung den Kampf Hans Krafts mit dem Teufel schildert, aus dem der Erste siegreich hervorgeht (Thema in den Violoncellen). Auch die Stelle ist hervorzuheben, in welcher das liebliche, sehr einfache Frauenthema, das zuerst im G-dur des Streicherchores auftritt, von den Holzbläsern und den Teufelstrillern umspielt wird, bis auch hier wieder das Hauptthema triumphiert und in schöner Steigerung sich behauptet, womit das Werk sehr wirkungsvoll schließt, die Erlösung Hans Krafts durch das Weib darstellend, eine Idee, die von Vater Wagner, der ihr in den meisten seiner dramatischen Werke Ausdruck verlieh, sichtlich auf den Sohn suggestiv sich übertragen hat.

Zweite Symphonie (Es-dur) von Felix Weingartner.
(1901.)

Von Weingartner erschien eine neue Symphonie — in Es-dur, seine zweite (die erste ist in G-dur), ein sehr frisches, lebendiges, mit keckem Wagemut konzipiertes Werk, das der junge Meister 1900 bei der Bremenser Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereines" selbst vorgeführt hat.

In einer langen, spannenden Einleitung, nach der man allerdings außerordentliches erwartet, sieht man

das Hauptthema des ersten Satzes sozusagen werden. In den Bässen erscheint es sogar, seinem ersten offiziellen Auftreten gleichsam vorgreifend, zweimal in völlig fertiger Gestalt, zuerst in der Tonika, dann, von den Bläsern ergriffen, in der sich mehr und mehr verdichtenden Dominante, bis es im Allegro-Satze stolz und freudig auf den symphonischen Turnierplatz (es scheint sich nämlich mehr um ein Kampfspiel, als um einen ernsten Kampf zu handeln) tritt. Verwandlungen, wie man erwarten sollte, wird es aber kaum unterworfen. Sobald es die Violoncelle übernehmen, erscheint ein breiteres, aber feuriges Gegenmotiv in den Geigen, eine Stelle, die famos klingen muß, bis es endlich in der angestrebten Tonika sich wieder in den Holzbläsern zeigt. Ein Seitenthema in B-dur von verblüffender volkstümlicher Einfachheit tritt nun in Terzen, von Flöten und Oboen gespielt, auf, zu dem das erste Fagott kontrapunktiert. Joh. Abraham Peter Schulz, der alte Liederkomponist, stellt in einem Vorworte zu seinen Liedern im Volkstone den „Schein des Bekannten" als Charakteristikum des Volksmäßigen hin. Diese Erklärung paßt zu dem eben erwähnten Weingartnerschen Motive vortrefflich. Düstere Farbengluten leuchten plötzlich unheimlich auf und wogen umher; eine kriechende, später sich aufbäumende, aus dem Hauptmotiv entstandene Phrase erklingt dazu in Posaunen und Hörnern, bis der ganze Spuk in das nun vom gesamten Bläserchor kraftvoll gespielte Seitenthema sich auflöst, das jedoch, zum Hauptthema kontrapunktierend, nach ganz kurzem Erklingen in ein leises Flirren der Geigen übergeht, über dem das Hauptthema mit ins Lieblich-Friedliche veränderten Zügen in der ersten Klarinette ertönt. Nun kommt es zu einer geharnischten Durchführung, die das Auftreten des zweiten Themas in den vier Hörnern unterbricht. Eine langsame

Überleitung beginnt gleichsam den Satz von neuem wie eine nochmalige Einleitung, und das Hauptthema erscheint wie zu Beginn des ersten Allegros. Hierauf setzt das zweite Thema wie ein Friedenshymnus ein, und nach der um eine Quart höher erfolgenden Wiederkehr jener wogenden Stelle mit den kriechenden Posaunen und Hörnern bildet die Vermählung des Haupt- und Seitenthemas (jenes in Bässen, Posaunen und Tuba, dieses in den Holzbläsern, Hörnern und Trompeten) den glanzvollen Abschluß des Satzes.

Der zweite Satz (Scherzo) ist eine übermütige und derbe Tanzszene, in der die sehr einfachen Themen, die sich mehr durch ihre lebendige Rhythmik als durch ihre Melodik auszeichnen, toll gegeneinander gejagt werden. Es sind eigentlich vier Motive, die einmal sogar gleichzeitig erklingen, wenn man das kurze Hörnermotiv mitrechnet. Das charakteristischste ist das Seite 83 in den Bässen und dann auch in den Fagotten auftretende monotone Tanzthema. Komische Wirkung muß es machen, wenn sogar die plumpe Baß-Tuba (in der Symphonie sonst gerade nicht mein Lieblingsinstrument) wie ein Falstaff zu tanzen anfängt (Seite 86 und noch auffallender Seite 92), und wenn die Trompete das weiche, früher vom Englisch-Horn, der zweiten Klarinette und den Bratschen in G-dur intonierte und von den Flöten, einer Klarinette und von den Geigen umspielte Ländlerthema keck anstimmt (Seite 81). Der ganze Satz ist mit glänzender Instrumentaltechnik, die man bei Weingartner schon kennt, und mit souveräner Beherrschung des Klangapparates gemacht, aber sehr schwer zu spielen, besonders für die ersten Geiger, wegen der heiklen Intonation. Es kommen ganz reizende Klangstellen vor, so z. B. auf Seite 62, wo die Wirkung durch die Harfe noch gehoben wird.

Der dritte Satz (Adagio) bringt eine melodisch und harmonisch Beethovensch angehauchte Melodie von warmem Streicherklange, zu der in weiterem Verlaufe eine Sologeige reizend kontrapunktiert, um dann geradezu kindlich einfach zu werden (Seite 108), — man sieht, Weingartner versteht sich auf die Gegensätze — bis ein zweites Thema in Klarinetten und Fagotten auftritt, welches dann vom ganzen Orchester aufgenommen wird. Hierauf folgt eine auch wieder sehr an Beethovensche Art erinnernde Umschreibung des ersten Themas in den Primviolinen, vom Streicherchor unterstützt, wozu dann abermals die Sologeige tritt. Das zweite Thema wird nun feierlich von einer Trompete und drei Posaunen geblasen und weiters vom ganzen Orchester mit melodieführender Trompete aufgenommen. Diese Partie, wie die folgenden Fanfaren erinnern stark an den langsamen Satz von Beethovens C-moll Symphonie. Eine etwas gezwungen erscheinende, daher auch nicht befriedigende Modulation in den Holzbläsern führt in die Haupttonart zurück. Zu dem Thema im Streichquartett wird nun von den Holzbläsern jene Melodie, die früher die Sologeige kontrapunktierte, angestimmt, und weihevoll (wenn auch den Eindruck des nicht Eigenartigen hinterlassend) schließt dieser Satz.

Im vierten Satze tritt nach einer Einleitung, in der das Hauptmotiv des ersten Satzes verwendet ist, das auch später wiederholt in den Gang der Entwickelung eingreift (siehe Seite 128, 158 und 170 [Holzbläser]), ein keckes Thema in den Bässen zweistimmig kontrapunktierend auf. Das Seitenthema ist ein sehr einfaches, aber gut und heldisch wirkendes Fanfarenmotiv. In diesen Satz wird aber nicht nur das bereits erwähnte Hauptmotiv des ersten Satzes, sondern werden auch mehrere Motive aus den anderen Sätzen wieder einge-

führt und darin symphonisch verarbeitet, so die Adagio-Melodie (s. Seite 143), das erste Thema des Scherzos, sowie die dreiteilige derbe Tanzweise aus diesem Satze, die zum geraden Rhythmus ohne viel Federlesens hinzutritt, wozu in großer Verbreiterung auch noch die Adagio-Melodie von den Geigen gespielt wird (s. Seite 169). Die Einheitlichkeit des ganzen Werkes sollte wohl durch die Aufnahme aller Hauptmotive in das Finale erhöht werden. Ist das Ergebnis dieses Vorganges meiner Empfindung nach auch nur von äußerlicher Wirkung, so kann man dem Tondichter nicht nur nicht das Zugeständnis versagen, daß dies in der vorliegenden Art (es handelt sich nämlich nicht nur um das Zitieren der früheren Motive, sondern um deren Mitverarbeitung) etwas ganz Neues ist, sondern man muß auch seine glänzende, ja seltene Kombinationsgabe bewundern. Nach Zusammenfassung der verschiedensten Themen schließt der Satz und damit die Symphonie in triumphierender Heiterkeit. Sind diese Themen auch meist ziemlich kurzatmig, so wird hier mit ihnen ganz Außerordentliches durch die hervorragende Kunst des Komponisten geleistet.

Felix Weingartners Orchesterbearbeitung von Webers „Aufforderung zum Tanz".
(1900).

Gegen Weingartners Orchesterbearbeitung von Webers „Aufforderung zum Tanz" ist in Deutschland und besonders in Frankreich viel eingewendet worden, erstens weil schon von Berlioz, dem großen Instrumentationsvirtuosen, eine allgemein bekannte Orchestrierung vorhanden ist, eine neue also keinem ersichtlichen Bedürfnisse entsprach, dann auch, weil sich Weingartner nicht durchaus streng an das Original gehalten hatte. „Name

ist Schall und Rauch." Setzen wir einfach statt des bescheidenen Wortes „instrumentiert" die Bezeichnung „transkribiert", so haben wir damit die richtige Benennung dessen, was Weingartner mit Webers Stück gemacht hat (ähnlich wie es Liszt und andere mit Werken ihrer musikalischen Vorfahren und Zeitgenossen in mehr oder weniger glücklicher Weise getan haben), und gleichzeitig die Rechtfertigung seines Vorgehens. Man muß in der Bearbeitung Weingartners ebensowohl den hervorragenden Klangsinn und die sieghafte Meisterung des modernen Orchesterapparates bewundern wie die gewandte und geistreiche Kontrapunktik (gegen Schluß läßt der Bearbeiter drei Themen in völliger Faßbarkeit gleichzeitig erklingen).

„Penthesilea", symphonische Dichtung von Hugo Wolf.

(Graz, 1904, unter Ferdinand Löwe.)

Die symphonische Dichtung „Penthesilea" ist von keinem Himmelerstreber, aber von einem Himmelsstürmer. Als solcher erscheint uns Wolf in seiner von dem Übermaße seiner Kleist-Begeisterung Zeugnis gebenden Tondichtung. Es ist unbegreiflich, daß einst ein gewiegter Musiker wie Hans Richter die darin sich äußernde starke Begabung übersehen und sogar dem Spotte seiner Musiker preisgeben konnte. In dieser glutvollen Musik sprüht es doch von Geist, Kraft und Leidenschaft. Und die Erfindung ist so plastisch und edel, daß man die Gebrechen des Werkes darüber nur zu gerne vergißt. Diese liegen in einer teilweise überladenen Instrumentierung und in einem Überwollen, das im dritten Teil (den übrigens Löwe zum Vorteile des Eindruckes kürzte) den Ossa auf den Helikon zu türmen sich anschickt. Eine wundervolle Partie ist der Penthesileas Traum vom Rosenfeste

malende Mittelsatz. Diese Klänge haben etwas Berückendes. Von hoher Poesie ist der Schluß. Was hätte uns Wolf auf diesem Gebiete noch schenken können, wenn sein edler Geist unversehrt geblieben und ihm ein längeres Leben von der Norne vergönnt gewesen wäre! Man darf solchen Gedanken gar nicht nachhängen.

Italienische Serenade für kleines Orchester von Hugo Wolf.

(Graz, 1905, unter Ferdinand Löwe.)

Wie lebt es in diesem fein gearbeiteten Satze! Alles ist da geschaut; ein dramatisch belebtes Genrebildchen, voll von Farbe und sinnlichem Reiz, und von wahrhaft klassischem Humor erfüllt. Einzelne Einfälle, wie z. B. das immer höhere Einsetzen der Synkope bei jeder Wiederkehr des fünften Motivs, das den sich steigernden Eifer der Musikanten ausdrückt, reizt geradezu die Lachmuskeln. Dabei atmet man die leichte, wohlig warme Nachtluft des Südens. Das virtuos gespielte Feinschmeckerstücklein rauschte so leicht und rasch vorüber, daß der Wunsch nach Wiederholung ein allgemeiner war.





B. Chorwerke.

Die Matthäus-Passion von Heinrich Schütz und deren Bearbeitung durch Arnold Mendelssohn.
(Graz, 1907.)

Wer Heinrich Schütz ist, weiß heute wohl nur mehr der Musikhistoriker. Er ist eines der „drei großen S" des 17. Jahrhunderts (Schütz, Samuel Scheidt und Joh. Hermann Schein). Schütz, auch „Sagittarius" genannt, war geboren zu Köstritz im Vogtlande 1585, also genau hundert Jahre vor J. S. Bach, und starb 1672 zu Dresden; er war Schüler des großen venetianischen Meisters Giovanni Gabrieli und komponierte (1628) die erste — leider verloren gegangene — deutsche Oper („Daphne"). Ist die ihm wiederholt zugesprochene Benennung „Vater der deutschen Musik" auch zu hoch gegriffen, so kann man ihn gewiß den größten deutschen Tonmeister der vorbachischen Zeit nennen. Unter den Deutschen war er nicht nur der erste, der den italienischen Stil übernahm, sondern auch der erste, der ihn organisch mit dem deutschen Wesen verband, woraus der neue deutsche Kirchenstil entstand, der polyphone Stil, der direkt auf Joh. Seb. Bachs Oratorienpassionen hinweist. Schütz hat nämlich in den choralen Stil die Nachahmung eingeführt. Dazu veranlaßte ihn offenbar die dramatische Veranlagung seiner genialen Begabung, die sich in allen seinen Chören offenbart, ein Zug, der in erhöhtem Maße den Passions-

chören Bachs eigen ist und weit später in den dramatischen Chören Rich. Wagners, allerdings unter ganz anderen Voraussetzungen, wiederzufinden ist. Schützens Hauptwerke sind: die Historia der Auferstehung Jesu Christi, „Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz“ und die vier Passionen (nach den vier Evangelien), unter welchen die — diesmal vorgeführte — Matthäus-Passion, die Schütz im 81. Jahre seines Lebens (!) komponiert hat, mit Recht als die bedeutendste gilt. Die „Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Matthäus“ ist in der dorischen Kirchentonart (Skala: g, a, b, c, d, e, f, g) geschrieben und zeichnet sich durch größte Einfachheit und Erhabenheit aus. Unser modernes Gefühl mag sich ja anfangs gegen diese scheinbare Gleichförmigkeit auflehnen. Man braucht aber nur einigen guten Willen, um mit ehrlich angestrebter Konzentration sich in die wundervolle Andacht dieser Musik einzuleben.

Das Schützsche Werk stellt einen Übergang von der alten Choralpassion zur Oratorienpassion dar. Der Gesang des Erzählers (Evangelisten) ist zum größten Teil im Choralton gehalten und trotz mancher Stellen von fast dramatischer Charakteristik noch lange kein Rezitativ zu nennen. Das Schützsche Original ist ohne alle Begleitung. Der neueste Bearbeiter, der bekannte Komponist Arnold Mendelssohn, hat dazu eine einfache Orgelbegleitung geschrieben, ebenso zu den gesungenen Reden der sogenannten Soliloquenten, d. s. die Vertreter der Rollen des Christus, Pilatus, Hohenpriesters, der Maria usw. Nur Jesu verzweiflungsvolle Worte „Eli lama asabthani“ („O, mein Gott, warum hast du mich verlassen!“) läßt er — dem späteren Beispiele Bachs folgend — unbegleitet singen, was dann von um so tieferer Wirkung ist. Man kann gegen eine zeitgemäße Bearbeitung,

sofern sie dem Werke nicht seinen Charakter raubt, nichts einwenden. Höchstens der strenge Historiker könnte sie verdammen. Diesen Kampf zwischen lebendiger Kunst und Historie haben wir aber schon auf so vielen Gebieten erlebt, daß wir nachgerade an seine Unvermeidlichkeit gewöhnt zu werden beginnen und ihn uns nicht mehr zu Herzen nehmen. Jedes Kunstwerk strebt mit Recht eine unmittelbare Wirkung an, hat also mit der zu ihm führenden geschichtlichen Entwickelung selbst nichts zu schaffen. Eine etwas kitzlichere Frage hingegen ist die nach der Berechtigung der Einlage einer Reihe fremder, nicht von Schütz selbst herrührender Choräle von Leo Haßler, M. Praetorius, Johann Crüger und anderen. Sie stören vielleicht doch die Stileinheitlichkeit des Hauptwerkes. Es fragt sich nur: Empfinden wir diese „Störung" ernstlich, oder beeinflußt sie nur das Bewußtsein desjenigen, der davon Kenntnis hat? Ich glaube, das letzte. Die weite Entfernung einer Kunstepoche rückt die Individualitäten der Komponisten für unser modernes Gefühl so nahe aneinander, daß wir einen Mangel an Einheitlichkeit kaum mehr wahrzunehmen vermögen. Anders verhielte es sich, wenn man Haydn, Mozart, Beethoven in ähnlicher Weise mischen würde. Es wäre meiner Ansicht nach schade um die wohltuenden Ruhepunkte, die die herrlichen Choräle in der rastlosen, episch dramatischen Tonschilderung der Leidensgeschichte Christi bilden. Bis auf den letzten, nach Art einer Motette breit ausgeführten Chor, den sogenannten Beschluß (conclusio), der eine Art B-dur darstellt, hört unser Ohr immerfort quasi G-moll. Das ermüdet unbestreitbar, und die eingelegten Choräle helfen uns über diese gefährliche Monotonie hinweg. Die übrigen, von Schütz selbst herrührenden Chöre sind durchweg kurz und von großer dramatischer Lebendigkeit und Schlagkraft. In

ihnen spricht die Mehrheit mit individualisierender Natürlichkeit. Ich erinnere mich noch deutlich an den großen und verblüffenden Eindruck, den mir die eminent dramatischen Chöre der „Sieben Worte Jesu Christi am Kreuze" von H. Schütz gelegentlich ihrer ausgezeichneten Vorführung im sogenannten Aschermittwochkonzert des Dresdener Hoftheaters 1886 machten. In der trefflichen Grazer Aufführung des „Deutschen evangelischen Gesangvereines" unter Herrn Leo Dobrowolny wurde dieser Eindruck wieder aufgefrischt.

Die große C-moll-Messe von W. A. Mozart
[bearbeitet von Aloys Schmitt].*)
(1902.)

„Ein neues Werk von Mozart" — wie mutet uns eine solche Anzeige an! Ist der unerreichte Meister von den Toten wieder erstanden, um die Nachwelt, die seiner Kunst gerechter worden ist wie seine Zeitgenossen, mit neuen Wundergaben seines Genius zu beschenken? — Fast möchte man es glauben, wenn man die erste (!) Veröffentlichung eines Werkes vor sich sieht, das zu den bedeutendsten Offenbarungen des Meisters gezählt werden muß: eine große Messe in C-moll, komponiert und unvollendet liegen gelassen im Jahre 1782. Wie war das nur möglich?

Mozart hatte seinem Vater die Komposition einer großen Messe versprochen, wenn es ihm gelänge, Konstanze als Gattin heimzuführen. 1783 kam das junge Ehepaar wirklich nach Salzburg. Von der Messe waren aber erst vier Teile fertiggestellt. Die Aufführung fand dennoch statt, und zwar am 25. August jenes Jahres

*) Partitur und Klavierauszug, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

in der St. Peterskirche zu Salzburg. Das Fehlende hat der Meister — wie Otto Jahn annimmt — durch Stücke aus seinen zahlreichen früher komponierten Messen ergänzt. Das Werk blieb dann liegen. Als nun Mozart 1785 eingeladen wurde, für eine Wiener Wohltätigkeits-Akademie im Burgtheater ein italienisches (!) Oratorium zu komponieren, entschloß er sich, um diese Aufgabe in der ihm gegebenen viel zu kurzen Frist erfüllen zu können, die fertigen Teile seiner C-moll Messe dafür zu verwenden, indem er ihnen einen italienischen Kantatentext unterlegte. Diese Arbeit, gehörig appretiert und durch einige Arien erweitert, ergab das Oratorium „Il Davidde penitente", das im März 1785 zweimal aufgeführt und später veröffentlicht worden ist. Die beiden ganz besonders herrlichen Sätze der Messe, das Sanktus und das Benediktus, sowie die Entwürfe zum Credo waren hierbei von Mozart gar nicht benützt worden. Wenn auch viele Jahre später der Torso der C-moll-Messe von den Verlagsanstalten André und Breitkopf & Härtel in der ursprünglichen Gestalt herausgegeben wurde, so kümmerte sich doch niemand darum, weil es sich eben nur um ein Fragment handelte. Da unternahm es der als feiner Kenner Mozarts bewährte Alois Schmitt,*) der die seltene Bedeutung des unvollendeten Werkes erkannt hatte, es teils auf Grund der noch vorhandenen Originalentwürfe, teils durch stilvolle Benützung von Sätzen aus anderen unbekannt gebliebenen Messen des Meisters zu ergänzen, indem er sich hiebei auf die ungleich weitherzigere Bearbeitung und Vervollständigung des berühmten Requiems berief, von dem Mozart viel weniger fertiggestellt und entworfen hatte. Und Schmitt hatte

*) Großherz. Mecklenburg-Schwerinscher Hofkapellmeister von 1856 bis 1892. Gestorben in Dresden.

recht: Ein Werk wie die C-moll-Messe, in dem die Erfindungskraft und große kontrapunktische Kunst des überragenden Meisters Triumphe feiert wie in keiner seiner übrigen kirchlichen Schöpfungen, durfte nicht umsonst geschaffen sein; es war daher Pflicht, es zu neuem Leben zu erwecken. Über diese Bereicherung unseres klassisch-musikalischen Besitzstandes müßten sich sogar die „Cäcilianer" trotz ihres prinzipiell immerhin nicht unberechtigten gegensätzlichen Standpunktes mit uns freuen. Die erste Aufführung des Werkes, die in Dresden am 3. April 1901 unter Schmitts Leitung stattfand, erzielte denn auch eine außerordentlich tiefe Wirkung.

Die Messe beginnt mit einem ernsten, überaus edlen Kyrie, das der Bearbeiter zum Schlusse als Agnus Dei, das Ganze glücklich abrundend, wiederbringt. Ein mächtiges Gloria folgt. Schwächer scheint mir das Mezzosopran-Solo „Laudamus te", das stark konventionelle Züge hat. Ein echter milder Mozart ist das Duett für Frauenstimmen „Domine Deus", ein grandioses Stück der Doppelchor „Qui tollis", besonders in den Miserere-Rufen, bei denen es einem kalt über den Rücken laufen muß, wenn sie mit großer Besetzung ausdrucksvoll gesungen werden; dazu die rhythmische Unerbittlichkeit der in harmonischer Beziehung für Mozart hoch charakteristischen Orchesterbegleitung. Das folgende Terzett „Quoniam" ist ein Muster des feinsten harmonischen Kontrapunktes und klingt wundervoll. Das nun einsetzende „Cum sancto spiritu" ist eine gewaltige Meisterfuge mit inneren Beziehungen zum Schlußsatze der „Jupiter-Symphonie". Das „Credo", ein fünfstimmiger Chor, geht in lapidaren Schritten einher. Es ist offenbar nach dem Originalentwurf mit übergroßer Pietät von Schmitt ausgeführt worden, was mir der etwas fadenscheinige Orchesterpart zu verraten scheint. „Et incar-

natus est" präsentiert sich als ein nicht sehr kirchliches konzertantes Sopran-Solo. Ein herbes Stück ist das „Crucifixus", wozu der Bearbeiter eine angeblich für ein Requiem entworfene Chorskizze mit Geschick benützte. Nicht sehr glücklich scheint mir Schmitt in der Wahl der, allzu auseinanderliegenden Zeiten angehörigen Stücke für die fehlenden Teile „Et resurrexit" und „Et in spiritum sanctum" gewesen zu sein. Jenes ist etwas konventionell, dieses huldigt dem Geschmacke des dekadenten, weichlichen Kirchenstiles der damaligen Zeit. Beide nehmen immerhin schon als Mozart-Musik eine gewisse selbstverständliche Höhe ein, obwohl sie gegen die Größe der Anlage dieser Messe etwas abstechen. Eine Modulation, wie sie der Herausgeber im letzten, sonst sehr geschickt nach Originalen des Meisters konstruierten Stücke bei den Worten „Credo in unam sanctam" bietet (G-dur nach Es-dur), hätte Mozart nie geschrieben; sie entspricht seinem Stile nicht. Ein prächtiges Stück ist die folgende feierliche und kernige Chorfuge „Et vitam venturi saeculi", die einem früheren Werke mit Glück entnommen wurde. Ein herrliches „Sanctus" und eine großartige Chor-Doppelfuge „Osanna", beide nach vorhandenen Skizzen ausgeführt, schließen sich an. Das letzte zählt zu Mozarts bedeutendsten Schöpfungen. Das äußerst schwierige Doppelquartett „Benedictus", dem eine Rekapitulation des „Osanna" auf dem Fuße folgt, gehört wieder dem vom Meister fertiggestellten Bestande der Messe selbst an. Das — wie oben bereits erwähnt — zum „Agnus Dei" umgestaltete „Kyrie eleison" beschließt das groß angelegte Werk. Wiederholt ist — das darf nicht verschwiegen werden — bei der Übertragung die Deklamation des lateinischen Meßtextes nicht sehr gut gefahren; doch müssen diese kleinen Übelstände, die im Interesse des großen Erhaltungswerkes nicht leicht

zu vermeiden waren, dem überaus verdienstvollen archaistischen Ergänzer mit Rücksicht auf die äußerst schwierige Aufgabe, die er zu erfüllen hatte, nachgesehen werden. Das Größte, was Mozart für die Kirche geschrieben hat, ist die C-moll-Messe sicherlich, obschon man dem begeisterten Herausgeber nicht unbedingt zustimmen kann, wenn er sie in seinem Vorworte in die unmittelbare Nachbarschaft der beiden großen Messen von Bach und Beethoven stellt.

„Die Zerstörung Jerusalems". Oratorium von August Klughardt.

(1902.)

1901 ist August Klughardt, der Dessauer Hofkapellmeister und hochbegabte Tondichter, im 55. Lebensjahre gestorben. Dem unermüdlich schaffenden Künstler ist es erst in den letzten Jahren gelungen, in der großen musikalischen Welt durchzudringen, nachdem er schon längst mit seinen vortrefflichen Kammermusikwerken die Aufmerksamkeit der Musiker auf sich zu lenken und zu fesseln gewußt hatte. In den Programmen des Joachim-Quartetts erschienen wiederholt ein Quartett und ein Quintett Klughardts. Seine „Schilflieder" (nach Lenau) für Oboe, Bratsche und Klavier haben sogar weite Verbreitung gefunden. Hier und dort brachte man auch wohl eine seiner drei Symphonien zu Gehör. Nicht weniger als vier Opernwerke hat Klughardt geschaffen, unter denen besonders „Iwein" und „Gudrun" zur Zeit ihres Auftauchens an den Bühnen zu Dessau und Leipzig viel von sich reden machten, wenn sie sich auch nicht dauernd zu halten vermochten, wie das nun einmal heute mit Opern zu gehen pflegt.

Erst mit zwei großen Oratorien setzte sich der Meister durch. Seine bedeutende kontrapunktische Kunst,

sowie seine hervorragende Veranlagung zu klangvoller Behandlung des Chores und der Singstimme überhaupt verwiesen ihn geradezu auf dieses heute so arg vernachlässigte Feld. Sein erstes Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“*) ging in den Jahren 1900 und 1901 im Fluge durch fast alle Städte Deutschlands, ein Erfolg, wie er auf diesem Gebiete seit Mendelssohns „Paulus“ nicht vorgekommen war. Das zweite und letzte Oratorium Klughardts, „Judith“, wird von dem ersten in vielen Stücken überragt. Die Wirkung der „Zerstörung von Jerusalem“ kann man unbedenklich als unfehlbar bezeichnen. Der Tonsetzer hat es hier verstanden, äußerst dankbare Gegensätze zu schaffen. Das hatte er als Dramatiker gelernt. Für diesen reichte ihre Kraft vielleicht nicht ganz aus. Hier aber genügten sie und kamen ihm sehr zustatten. Wie reizend heben sich die milden, für Frauenstimmen gesetzten Engelchöre gegen die markigen Massenchöre der Juden, Römer und Christen ab! Neben der soliden musikalischen Diktion, deren sich Klughardt meist bedient, finden sich auch einzelne ganz geniale Züge vor, beispielsweise im groß empfundenen Schlusse des ersten Teiles: die Weissagung der drei Erzengel, mit der den Juden der furchtbare Fluch des Herrn verkündigt wird. Von eigentümlichem Reiz ist die in den zweiten Teil aufgenommene Ahasver-Episode, in der der Chor der hetzenden Dämonen mit den Verzweiflungsrufen des zu ewigem Wandern Verdammten und dem Choral der abziehenden Christen sich zu charakteristischer Wirkung vereinigt. In dem großen Chor Nr. 5, dem Doppelchor Nr. 12 und der Chor-Schlußfuge, sowie in der orchestralen Schilderung des Schlacht-

*) Partitur und Klavierauszug bei Karl Gießel jun. in Bayreuth.

getümmels zeigt der Komponist seine Meisterschaft als Kontrapunktist; man sieht, was er vor allem von Händel gelernt, den er zweifellos gründlich studiert hat. Selbstverständlich ist Klughardt modern; er überschreitet aber nie die Stilgrenze, die der einer früheren Epoche angehörenden Kunstgattung des biblischen Oratoriums gezogen sein muß, wenn ein solches Werk nicht zum lebensunfähigen Zwitter werden soll.

„Das Meer".
Symphonie-Ode für Männerchor, Tenor-Solo und großes Orchester von Jean Louis Nicodé.
(Graz, 1903)

Nicodés Symphonie-Ode „Das Meer" ist eines der wenigen bedeutenderen Werke der neueren Männerchor-Literatur größeren Stils. Es erfreut sich in Deutschland großen Ansehens. „Das Meer", völlig mit moderner Instrumental- und Chortechnik gezimmert, bietet allen Ausführenden eine äußerst schwierige und teilweise auch heikle Aufgabe. Über den Wert des Werkes mag man verschiedener Ansicht sein. Zweifellos ist es groß gedacht, aber ungleich in seinen einzelnen Teilen. Auch decken sich in ihm Inhalt und Technik nicht ganz. Sein musikalischer Geist ist, trotz mancherlei „Parsifal"-Harmonik, der einer ziemlich weit zurückliegenden Stilepoche, seine Gewandung hingegen durchaus modern, wenn auch nicht bis zur Rich. Straußschen Instrumental-Epoche heranreichend — eine Frau in reifen Jahren im Mädchenkleide. Die polyphone Kunst, die darin zutage tritt, zwingt zu größter Hochachtung vor dem inneren und äußeren Vermögen des Tonsetzers. Als der bedeutsamste Satz erscheint mir die instrumentale Einleitung, deren herbe Polyphonie und imponierender Aufbau mehr an

einen gewissen Bach als an das Meer gemahnen. Im „Meeresleuchten" sind für meinen Geschmack allzu viele orchestrale Kindereien angehäuft, die, obwohl mit glücklichstem Kolorit das Naturbild in die Welt des Orchesters übertragend (was freilich nicht die eigentliche Aufgabe der Ausdruckskunst Musik ist), den ernsten Komponisten der beiden ersten Teile (der Einleitung und des Vokalsatzes „Das ist das Meer") kaum wieder erkennen lassen. Von echter und darum ergreifender Innerlichkeit ist der fünfte Satz, „Fata morgana" für Tenorsolo und Orchester, in dem das Kolorit sich voll entwickelt, ohne daß sich kleinliche Orchesterwitze störend bemerkbar machen. Das ganze Werk müßte noch weit intensiver wirken, wenn es nicht einige empfindliche Längen enthielte, wie sie sich besonders in Nr. 3 („Wellenjagd"), Nr. 6 („Ebbe und Flut") und Nr. 7 („Sturm und Stille") peinlich bemerkbar machen, so daß selbst bei der besten Wiedergabe der Eindruck der Langeweile nicht zu bannen ist. Und man begrüßt es mit wahrer Freude, wenn, nachdem statt der vom Dichter aufgeforderten Winde („Blaset, Winde, blaset!") die Trompeter und Posaunisten endlos drauflos geblasen haben, das beruhigende Wort fällt „Ewig dauert's nicht!" Diese ununterdrückbare Bemerkung ändert jedoch an meiner Überzeugung von dem namhaften Gesamtwerte des Werkes nichts.

Verdis Schwanengesang.

(1901.)

„Quattro pezzi sacri" (vier heilige Stücke) nannte der vor kurzem dahingegangene italienische Altmeister Giuseppe Verdi sein letztes Werk, das er mit 85 Jahren (!) geschrieben hat. Man sieht es diesem bei Ricordi in Mailand (in Deutschland bei Breitkopf & Härtel) erschienenen Zyklus an, daß er innerstem Herzensbedürf-

nisse entsprungen ist. Er enthält — vielleicht Nr. 1 ausgenommen — nur Ausdrucksmusik. Die Stücke haben denn auch nicht nur in Italien, sondern auch in Paris und Berlin den tiefsten Eindruck erzielt. Das erste ist ein „Ave Maria“, komponiert über eine rätselhafte Tonleiter („scala enigmatica“), die zuerst als quasi Cantus firmus im Baß, dann im Alt, weiters — um eine Quart nach oben transponiert — im Tenor und schließlich im Sopran auftritt. Sie lautet, seltsam genug c, des, e, fis, gis, ais, h, c_1, c_1, h, ais, gis, f, e, des, c. So schön alles gemacht ist, möchte ich doch der Vermutung Raum geben, daß gerade dieses Stück in erster Linie der Kombinationslust einer in hohen Ehren ergrauten echten Musikernatur seine Entstehung verdankt. Sonderbar berührt es, daß im ersten der vier Teile des „Ave Maria“ die Zäsur nicht nach dem Gipfelpunkte der Tonleiter (c_1), sondern erst nach dem zehnten Takte (vor ais) erfolgt, wodurch das Stück in zwei ungleiche Abschnitte zerfällt, da die harmonische Zäsur nicht mit der melodischen der Tonleiter zusammenfällt.

Mehr dramatisch exaltiert als rein kirchlich erscheint Nr. 2, ein „Stabat mater“ für gemischten Chor und Orchester. Da gibt es starke Gegensätze. So wird beispielsweise nach dem mit hart instrumentierten, heftig sich aufbäumenden verminderten Septimenakkorden versetzten und plötzlich abbrechenden „vidit Jesum in tormentis et flagellis subditum“ der Tod Jesu mit zarten Chor- und Orchesterakkorden ausgedrückt, die langsam ersterben, worauf sich das Orchester wie aus lichten Höhen zu dem wundervoll innigen melodischen a cappella-Chorsatz „Eja Mater, fons amoris“ herabsenkt, der mit der ganzen Inbrunst eines reichen und gläubigen Künstlerherzens empfunden ist. Und so malt Verdi in diesem „Stabat mater“ mit mehr oder weniger Glück die ein-

zelnen Phasen des Textes (siehe z. B. den schreckhaften Nonen Sprung bei der Stelle „in die — judicii“!) bis zur paradiesischen Glorie und zum verhauchenden „Amen!“

Nr. 3 „Laudi alla Vergine Maria“ ist ein frommer, wohlklingender Mariengesang für vier Frauenstimmen a cappella auf Verse aus Dantes „Paradiso“.

Nr. 4, ein „Te Deum“ für Doppelchor und Orchester, ist wohl das sinnlich schönste Stück der Sammlung, voll vom Zauber edler italienischer Melodik und von tiefer Frömmigkeit, nicht gerade streng kirchlich, aber von Glaubensglut und christlicher Demut erfüllt. Eine überaus innige melodische Phrase wird mit besonderer Vorliebe durchgeführt; sie wirkt am schönsten, wenn sie zum zweiten Male (in Des-dur) auftritt. Gegen Schluß moduliert das Stück ziemlich kühn und unvermittelt wie in überirdischer Ekstase (von Seite 9 des Klavierauszuges ab). Das „Miserere“ greift tief ans Herz, sowie es aus tiefstem Herzen gekommen ist; man beachte zumal die zwei letzten Takte auf Seite 63. In schöner Verklärung schließt das Stück.

Chorwerke von Hugo Wolf.

(Graz, 1905.)

Kommt Hugo Wolf auch in erster Linie als fruchtbarer Neuerer auf dem Gebiete des einstimmigen Liedes in Betracht, so lohnt es sich doch, einmal einen Blick auf seine wenigen Werke größeren Stils zu werfen. Die Konzentration eines Meisters auf eine Kunstgattung, die seiner Veranlagung am meisten entspricht, ist nichts weniger als ein Beweis für seine „Einseitigkeit“, wie es gedankenträge Kunstschnüffler uns so gerne glauben machen wollen, weil ihr trüber Intellekt den Reichtum einer Künstlerseele nur in der äußerlichen Verschiedenheit ihrer Produkte zu erkennen vermag. Zugegeben, daß

beispielsweise das Schaffen Robert Franzens — nicht aber weil er nur Lieder geschrieben hat, sondern aus inneren Gründen — auf nur wenige Töne gestimmt war. Wie stark unterscheidet sich aber von jenem das Schaffen Hugo Wolfs, und zwar eben durch die Weite seines Horizonts. Wolf war ein weitgespannter dichterischer Geist, der der Menschenseele auf den Grund sah, und der sie in allen ihren Regungen begriff, ohne selbst eigentlich das Leben so recht gekannt zu haben. Aber er verstand es, auch das zu genießen, was er nicht hatte, und machte so den ausgiebigsten Gebrauch von dem stolzen Vorrechte, das die Phantasie dem Künstler verleiht. Sein Empfindungsreichtum und seine Gefühlstiefe, mit welchen er ebensowohl das heitere Lachen des Sanguinikers, das bittere des Weltverächters und das Lächeln des Humoristen als auch das erlösende Weinen der Wehmut, wie die tränenlose Starre des tief Unglücklichen und die fromme Sehnsucht des Hoffenden erfaßte und künstlerisch verklärte, machten ihn zum großen Lyriker. Und so konnte er der Weisung folgen: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben! Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt, und wo ihr's packt, da ist es interessant."

Vier Chorwerke mit Orchester sind alles, was der Komponist an Vokalmusik größeren Stils außer seinen dramatischen Werken geschrieben hat. Sie bilden in ihrer grundverschiedenen Stimmung einen trefflichen Beleg für das oben Gesagte. In der „Christnacht", einem Hymnus für Chor, Sopran- und Tenorsolo und großes Orchester, auf ein Gedicht des Grafen Platen, offenbart sich eine so echte, mit herzerwärmender Naivität gepaarte Frömmigkeit, daß man sich der Rührung beim Anhören nicht erwehren kann. Wie lieblich ist die Erinnerung an eine untersteirische Weihnachtsweise darin verwertet, und wie klar und wirkungsvoll ist diese mit einem feierlich auf-

steigenden und einem idyllischen Thema verarbeitet! Der ganze Kinderhimmel tritt vor die Seele des Lauschenden, und die heiligen Schauer der Weihenacht beschleichen uns. Die Behandlung des Orchesters tut noch das Ihrige zur Vollendung der Stimmung: der Klang ist wie in eitel Gold getaucht.

Das „Elfenlied" (aus dem zweiten Akte von Shakespeares „Sommernachtstraum") für Frauenchor, Sopransolo und Orchester führt uns in eine ganz andere Welt, in die der lustigen Geister, Elben, Kobolde. Und wie beherrscht Wolf auch diese! Da wispert's, flötet's und flüstert's, da rauscht es und trippelt's und schwirrt's, und zwischen hinein tönt es wie holder Kinderwiegengesang „Eiapopey, eiapopey!" Ein feiner humoristischer Einschlag tut seine besondere Wirkung. Dagegen verblaßt Mendelssohns Komposition. Das wird jeder zugeben, der den Zauber der Wolfschen an sich erprobt hat. Und doch hätte es noch vor kurzem keiner wagen dürfen, sich über das durch Tradition geheiligte typische Vorbild des bisher mit Recht als Musterkomponisten in Elfenangelegenheiten geltenden Romantikers hinwegzusetzen und dessen Monopol zu ignorieren.

Intensiv wirkt die Chorballade „Der Feuerreiter" (komponiert auf Moerikes Gedicht) — ein ganz geniales Stück von außerordentlicher Anschaulichkeit der Schilderung und voll dramatischen Lebens, kräftige Charakteristik mit echter Volkstümlichkeit verbindend. Das Instrumentalkolorit ist dichterisch gefunden, und es verschlägt nicht viel, wenn das Technische der Partitur da oder dort hinter dem Gewollten zurückbleibt. Unheimlich wirkt die Tonfarbe der Trompete bei der Strophe „Nach der Zeit ein Müller fand ein Gerippe samt der Mützen . . ." man fühlt sich wie von einer kalten Totenhand berührt.

„Dem Vaterland!“ betitelt sich ein begeisterter Hymnus Hugo Wolfs für Männerchor mit Orchesterbegleitung. In ihm singt, preist und jubelt es nach Herzenslust. Man weiß aus einzelnen seiner Gesänge, wie Wolf singen, preisen und jubeln konnte. Und wie liebte der arme Künstler sein Vaterland! Wie aber — frage ich — hat dieses für seine Liebe gedankt? Die Frage war nicht zu unterdrücken. Im Hinblick auf die Begeisterung jedoch, die man jetzt den Schöpfungen des toten Meisters entgegenbringt, will ich wenigstens der gebührenden Antwort mich enthalten.





C. Max Reger.

Instrumental- und Vokalwerke.

Daß Reger als Komponist eine markante Persönlichkeit ist, wird jeder zugeben, der sich mit seinen Werken beschäftigt hat, mag er sich nun für sie begeistern oder nicht oder sogar zu des Komponisten grundsätzlichen Gegnern gehören. Demjenigen, der von guter Musik lediglich Innigkeit und Gemütstiefe, oder gar dem Laien, der eine „ins Ohr gehende", übersichtlich gegliederte und womöglich einprägsame Melodie erwarten zu dürfen glaubt, wird die Regersche Muse möglicherweise sogar ein Greuel sein; denn bei ihr kann er, von geringen Ausnahmen abgesehen, nicht auf seine Rechnung kommen. Reger scheint mir trotz der erstaunlichen Fruchtbarkeit, die er im Produzieren großer und komplizierter Werke auf den anspruchsvollsten Gebieten, besonders dem der Kammermusik, entwickelt, weniger ein Seelenkünder in Tönen als ein Musikdenker zu sein. Damit soll nicht gerade gesagt sein, daß seine Musik keine Ausdrucksmusik ist, wohl aber, daß sie dies erst in zweiter Linie ist. Jedenfalls prävaliert in ihr das Kombinatorische. Das Aus-voller-Seele-Singen ist nicht Regers Art; das geht schon aus den widerhaarigen Intervallen hervor, die er der menschlichen Stimme zumutet, ja selbst aus dem seltsam verbogenen Melos, das er beispielsweise der führenden Instrumentalstimme, die doch auch nur dann

natürlich erscheint, wenn man sie sich in einem erweiterten Sinne gesungen denken kann, zuteilt. Die Harmonie scheint bei ihm die melodiebildende, ja überhaupt die treibende Kraft seines Schaffens zu sein. Ihr macht er alles untertan. Eine Polyphonie, aber nicht im Bachschen Sinne harmoniebildend, sondern — umgekehrt — aus dem Wesen des Modulatorischen hervorwachsend, ist das Charakteristikon der Regerschen Kunst. Das ist neu und wirkt daher vielfach befremdend. Auch das geübte Ohr des Musikers gewinnt zuweilen den Eindruck, daß in dieser Musik die Tonalität ganz und gar aufgehoben ist; es sei beispielsweise an den ersten Satz der Violinsonate in Fis-moll, op. 84, erinnert, bei dessen Anhörung man wiederholt die Empfindung hat, wie sie sich ähnlich wohl des Tauchers bemächtigen mag, wenn er sich im stürmisch bewegten, von Seeungeheuern belebten Meere befindet. Und doch ist die Sonatenform völlig gewahrt, wenn auch auf Grund eines überaus freien Modulationsschemas behandelt. Was bei Reger die Herrschaft der Melodie unterbinden muß, ist die wunderliche Art, mit der er oft überraschend schnell in leiterfremde Harmonien moduliert, die den Fluß des Melos unterbrechen. Ich möchte, um mich verständlicher zu machen, hier einen Vergleich vorbringen, der allerdings — wie alle Vergleiche — ein wenig hinkt: oft hat man beim Anhören Regerscher Musik einen ähnlichen Eindruck wie bei einem Grammophon, aus dem eine gesungene Arie in einer bestimmten Tonart hörbar wird, die beim Hinauf- oder Hinabschrauben des Transpositeurs etwa um eine kleine Terz während der ununterbrochenen Rotation der Platte eine ganz unvermittelte Veränderung des tonalen Gleichgewichtes erleidet; oder wie ihn das Auge bei einem Kreisel empfängt, der von einer höher gelegenen Fläche auf eine weit tiefere her-

abspringt, ohne seine Drehbewegung aufzugeben. In der Freiheit des Verkehres der Tonarten untereinander überflügelt demnach die Regersche Musik die Richard Straußsche weit, ob zum Segen unserer Kunst, bleibe hier unerörtert. Mancher mag wohl beim Hören des genannten ersten Satzes denken: „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage“, wenn er seine Phantasie für Augenblicke etwa auf eine der Beethovenschen Violinsonaten abschweifen läßt. Man soll aber jede Erscheinung in der Kunst für sich betrachten, keine müßigen Vergleiche mit Dagewesenem ziehen. Es steht einem ja immer frei, sich von einer Kunst, der man sich mit bestem Willen vergeblich zu nähern versucht hat, abzuwenden und eine andere hervorzuholen, die einem mehr Befriedigung gewährt. Aber einem mit so bedeutendem Können gepaarten unbeirrbaren und zielbewußten Vorgehen wie dem Regers gegenüber hat man meiner Ansicht nach den Standpunkt einzunehmen wie bei einem Naturphänomen, das einem gefallen kann oder nicht, das man aber in seiner Daseinsberechtigung anerkennen muß. Wer bei Raffaels Madonnen derbe Realistik, bei Salvator Rosa Freilichtwirkungen, bei Hogarth zarte Töne sucht, wird ebensowenig auf seine Rechnung kommen wie derjenige, der sich der Regerschen Musik mit dem Anspruch auf üppig quellende, sinnliche Melodik nähert. Ich möchte sagen: Reger erfindet keine Melodien, sondern Themen. Und deren fallen ihm die Menge ein. Er ist überhaupt kein Erfinder in des Wortes landläufigem Sinne, sondern vielmehr ein Gestalter. Davon zeugen hauptsächlich einige seiner Orgelkompositionen, vor allem aber seine Variationen-Werke, die mir das Beachtenswerteste unter seinen bisherigen Schöpfungen zu sein scheinen. Regers imposante Bach- und Beethoven-Variationen für Klavier zu zwei, resp. für zwei Kla-

viere zu vier Händen, op. 81 und 86, mögen mir als Belege dafür dienen.

Diesen reiht sich des Komponisten „Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere", op. 96, würdig an. Es ist ein mächtiges, von großer Gestaltungskraft zeugendes Werk. Schon die Durchführung des ernsten Passacaglia-Themas ist meisterhaft. Bewunderung erweckt aber geradezu der Aufbau der abschließenden Fuge, der ein auffallend langes Thema zugrunde liegt. Die Steigerung gegen den Schluß hin und der breit ausladende Abgesang enthalten sogar Züge von Größe. Den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens bilden zweifellos Regers Variationen für großes Orchester über ein lustiges Thema von Adam Hiller, op. 100, in denen ein ebenso großer Reichtum an Phantasie, als eine bewundernswerte Beherrschung der Ausdrucksmittel zutage tritt.

In allem und jedem aber zeigt sich Reger als der absolute Musiker, der unserer in Tönen poetisierenden, philosophierenden und malenden Zeit wie ein Fremdling gegenübersteht, wodurch Reger fast zu einer archaischen Erscheinung wird. Modern wirkt er nur durch seine schrankenerweiternde Behandlung der musikalischen Elemente und durch die von ihm geübte äußerste Ausnützung sowohl der Diatonik wie auch der Chromatik, auf welch beiden Gebieten gleichzeitig er heimischer ist, wie vielleicht je ein Tonsetzer vor ihm. Reger lebt nur in der Polyphonie, ein Umstand, der es geschehen ließ, daß man ihm nur allzu eifrig und unkritisch das Prädikat eines J. S. Bach redivivus zuerkannte — leben wir doch heute im Gegensatze zur Meisteraushungerungspraxis früherer Epochen im Zeitalter der Überschätzung. Bach redivivus! — welch unerhörte Bewertung, welch Zeugnis für die Unfähigkeit unseres Geschlechtes, die Tiefen des

aus der Not der Zeit geborenen Bachschen Genius auch nur annähernd zu ermessen! Wo ist bei Reger der ethische Gehalt Bachs, wo die felsenfeste Überzeugung von der Notwendigkeit seiner Kunst, wo die populäre Kraft dieser Kunst, die den Sieg über die Kompliziertheit des technischen Baues davonträgt? Nur die eiserne Konsequenz des künstlerischen Charakters scheint er mit ihm gemein zu haben. Ich möchte nicht voreilig urteilen, meine aber, daß bei Bach die Polyphonie ausschließlich das Mittel des künstlerischen Ausdruckes, bei Reger aber vielfach der Endzweck seines Schaffens ist. Eine Polyphonie an sich kann es aber ebensowenig geben, wie eine Tugend an sich. Sie ist individuell. Ohne höheren Zweck sinkt sie jedoch zum Schatten herab wie konstruierte Begriffe, die sich nicht in wirkliches Leben umsetzen lassen. Und hierin scheint mir das Bedenkliche der Regerschen Kunst zu liegen. Von ihrer inneren Daseinsberechtigung und ihren Ewigkeitswerten könnte mich nur die schließlich alles an den Tag bringende Zeit überzeugen.

Um noch einmal im besonderen auf die oben genannte Fis-moll-Violin-Sonate zurückzukommen, die dem inkonzessiven Reger ihre Entstehung verdankt, so sei erwähnt, daß in deren erstem Satz ein kühnes Hauptmotiv und ein weiches Seitenthema von geheimnisvollem Zauber in leidenschaftlicher und frischzügiger Weise verarbeitet wird, daß der kurze zweite Satz ein Spukgebilde scheint, in dem Keckes mit Traumhaftem wechselt, daß den dritten Satz eine breite Kantilene ohne Anfang und Ende (also das neuartige Gebilde einer absoluten „unendlichen Melodie") durchzieht, und daß der Schlußsatz eine Fuge mit imposanter Steigerung bringt. Von ähnlicher Art ist die Violin-Sonate in C-dur, die ebenfalls vielen ein unlösbares Rätsel sein und bleiben dürfte.

Weit eingänglicher ist Regers „Suite im alten

Stile" für Violine und Klavier, op. 93. Glücklicherweise bewegt sich Reger hier nicht ausschließlich in seiner ureigensten Manier, sondern nimmt die Maske alter Meister vors Gesicht, womit er so geschickt zu täuschen versteht, daß auch ihm ein Großteil der ihnen nie vorenthaltenen Hochachtung zufällt. Auch in diesem Werke, wo er sich in gewissen, selbst gesteckten Grenzen zu bewegen hat, zeigt Reger eine stupende Beherrschung des Tonmaterials. Die edle Kantilene des Largo hat wohl die meiste Aussicht auf allgemeinen Beifall.

Aufgefallen ist mir übrigens die Zwillingsähnlichkeit der Themen in den drei Fugen, die die Schlußsätze der drei oben genannten Werke Regers, op. 84, 93, 96, bilden. Sollte dieser Umstand nicht vielleicht doch in des Komponisten Vielschreiberei seinen Grund haben? Auch der fruchtbarste Boden kann nicht ununterbrochen Edelobst oder Prima-Weizen tragen, wenn er überanstrengt wird.

Das Gebiet des Liedes liegt dem Komponisten meines Erachtens am fernsten. Von ausgesprochener Lyrik kann da nur in einzelnen Fällen die Rede sein. Es sind meist Stimmungsbilder, teils impressionistischer Art („Das Dorf", „Am Dorfsee"), teils mit feiner Detailschilderung („Aus den Himmelsaugen"), teils auch von derbem bajuvarischen Humor erfüllt („Die bunten Kühe", „Darum"). „Friede" klingt ein wenig an Brahmsens hochgemute Lyrik an. Eine Perle lieblichster Art ist das durch seine ehrliche Einfachheit und volkstümliche Erfindung von den übrigen in auffallender Weise abstechende Liedchen „Des Kindes Gebet" (aus den „Schlichten Weisen"). Welch Sternengefunkel breitet die spinnwebzarte, harmonisch feine Begleitung über die herzige Melodie! Den Gipfel der Extravaganz und Zügellosigkeit im Modulieren bildet das Regersche Liederheft op. 66.*)

*) Leipzig, Lauterbach u. Kuhn.

Die zwölf Lieder, die es enthält, machen den Eindruck, als könnte man — im Besitze der virtuosen Regerschen Modulationstechnik — zu jeder Tages- und Nachtzeit immer so fort komponieren — in infinitum. Hier scheint der schlafende Homer in Permanenz erklärt zu sein, vorausgesetzt, daß bei solcher Unruhe der Harmonie überhaupt jemand schlafen kann. Reger geht in diesen Gesängen (sit venia verbo!) himmelweit über die extremsten Stücke von Richard Strauß hinaus, wenigstens was dessen Lieder betrifft. Wie unheimlich rasch „entwickelt" sich heute doch die Kunst! Das vor zirka sechs Jahren von Richard Strauß geprägte Scherzwort vom „Wagnerschen Zopf" fängt an wahr zu werden. Entsetzlich! Ja, man könnte sich angesichts dieses Regerschen Musizierens sogar versucht fühlen, bereits von einem „Richard Straußschen Zopf" zu sprechen! Die Chromatik genügt Reger sichtlich nicht mehr. Wenn man einmal so weit geht wie er, dann hat man nur mehr einen Schritt bis zur Auflösung des temperierten Tonsystems und ins Gebiet des Tetrachords. Reger sitzt mit seiner seekranken Harmonik zwischen zwei Stühlen auf dem Boden, denn er ist nicht mehr im temperierten und noch nicht im griechischen Tonsystem. Eine ausgesprochene Tonart gibt es in diesen „Liedern" nicht mehr; er zeichnet sie zwar vor, sie kommt einem aber meist erst in den zwei letzten Takten zum Bewußtsein, wo er ihre Vorzeichnung offenbar durch Breittreten rechtfertigen zu müssen glaubt. So beginnt beispielsweise das angeblich in C-dur gehaltene vierte Lied der mir vorliegenden Sammlung „Du bist mir gut!" (Sechsachteltakt) mit drei Achteln in H-moll, dem sofort die weiteren drei Achtel in G-moll folgen. Meistens aber hat jede Melodienote ihre eigene Tonart, so unglaublich das auch scheinen mag. Ich bin gewiß für jede Erweiterung der Kunstmittel, wenn der Künstler sie

als aufrichtiges Bedürfnis zum Zwecke des Ausdruckes der ihn beseelenden Idee empfindet, aber in Schrankenlosigkeit darf sie nicht ausarten; sie darf auch nicht lediglich der Sucht nach neuen Kombinationen entspringen, so daß das künstlerische Schaffen zur Befriedigung des technischen Spieltriebes herabsinkt. Ohne dem Komponisten nahetreten zu wollen, wage ich es doch, das innere Müssen in diesen seinen Arbeiten zu bezweifeln. Sieht man so ein Regersches Liederheft durch, so sieht eine Nummer wie die andere aus: überall die großen, breiten Takte, von welchen oft ein einziger die ganze Länge des Systems mißt (siehe Nr. 7), die instrumental gehaltene Singstimme in Dehnungen, Synkopen, gebundenen und ungebundenen Sprüngen schwelgend (Atemholen, wo's beliebt, Wort Nebensache)*) und fast keine Note, die nicht ein einfaches oder doppeltes Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen vor der Nase hat,**) und nirgends eine rhythmische Gliederung oder eine Zäsur! Ein Richard Straußsches Lied ist dagegen — ich übertreibe nicht — ein wahres Volks- oder Kinderlied. Und wohin soll das führen?***) Wenn aber Reger nun gar an die Spitze eines seiner, wie kombinierbare Rundreisen durch alle Tonarten anmutenden Lieder (op. 66, Nr. 4) die Vortragsweisung „einfach" setzt, so wirkt diese contradictio in adjecto fast komisch. Hinschreiben läßt sich so was — das Papier ist geduldig —, aber nicht

*) Man beachte z. B. die sinnlose Wiederholung des Wortes „Frieden" im Liede Nr. 2, Seite 6, Takt 3.

**) Bei manchen Noten wird der Leser gar durch Wiederholung der Versetzungszeichen in Klammern vor Irrtümern bewahrt.

***) Oder sollten die Wege, die Arnold Schönberg in seinem von ebensoviel Talent als Zügellosigkeit zeugenden einsätzigen Streichquartett Op. 7 (Dresdener Tonkünstlerfest, 1907) betritt, bereits eine Frucht der Regerschen Anregungen sein? Wie könnte Reger solches Unheil je verantworten?

ausführen, weil sich ein mit raffiniert ausgeklügelten Modulationen, mit zum Prinzipe erhobenen Querständen und verzwicktester Sprungmelodik gepfeffertes Stück eben nicht einfach singen und spielen läßt, da es nun einmal nicht einfach ist. Ein solcher Versuch käme mir wie eine notorische Kokotte mit dick geschminktem Gesichte vor, die um den Hals ein Täfelchen mit der Aufschrift „Unschuldig" trägt. Ich will ja gerne glauben, daß Reger, über den — wie eine Verleger-Reklame auf der Rückseite seiner Lieder besagt — Herr Straube geschrieben hat, daß er „Unvergängliches, Großes geschaffen", und daß sein Name, „so lange deutsche Kunst und deutsche Meister in unserem Volke geehrt sind, mit allen Ehren genannt werden" werde, es ehrlich meint, und daß es nur Irrwege sind, die er hoffentlich zum Heile der Kunst und seines eigenen Talentes wieder verlassen wird; aber ich werde mich zu solcher Art von Kunst nie zu bekennen vermögen. Unter den zwölf Liedern seien schließlich noch die am wenigsten verschrobenen Nummern 1 und 12 als die relativ genießbarsten und stimmungsvollsten bezeichnet.

Einen etwas weniger systemlosen Eindruck wie in op. 66 macht die Behandlung der Singstimme in den Sechs Gesängen, op. 68.*) Auch die Tonalität wird hier wenigstens ab und zu einigermaßen eingehalten, wenn auch die Unruhe der Modulation noch immer alles Dagewesene weit übersteigt. Der stilistische Hauptfehler der neuesten Regerschen Gesänge, die durchweg etwas Schwüles (um nicht zu sagen Schwülstiges) an sich haben, ist meines Erachtens die ihnen anhaftende Gleichartigkeit der Stimmung und der musikalischen Ausdrucksweise, die den Verdacht erweckt, als bekümmere sich der Komponist nicht viel darum, was dieser oder jener Text be-

*) Leipzig, Lauterbach u. Kuhn.

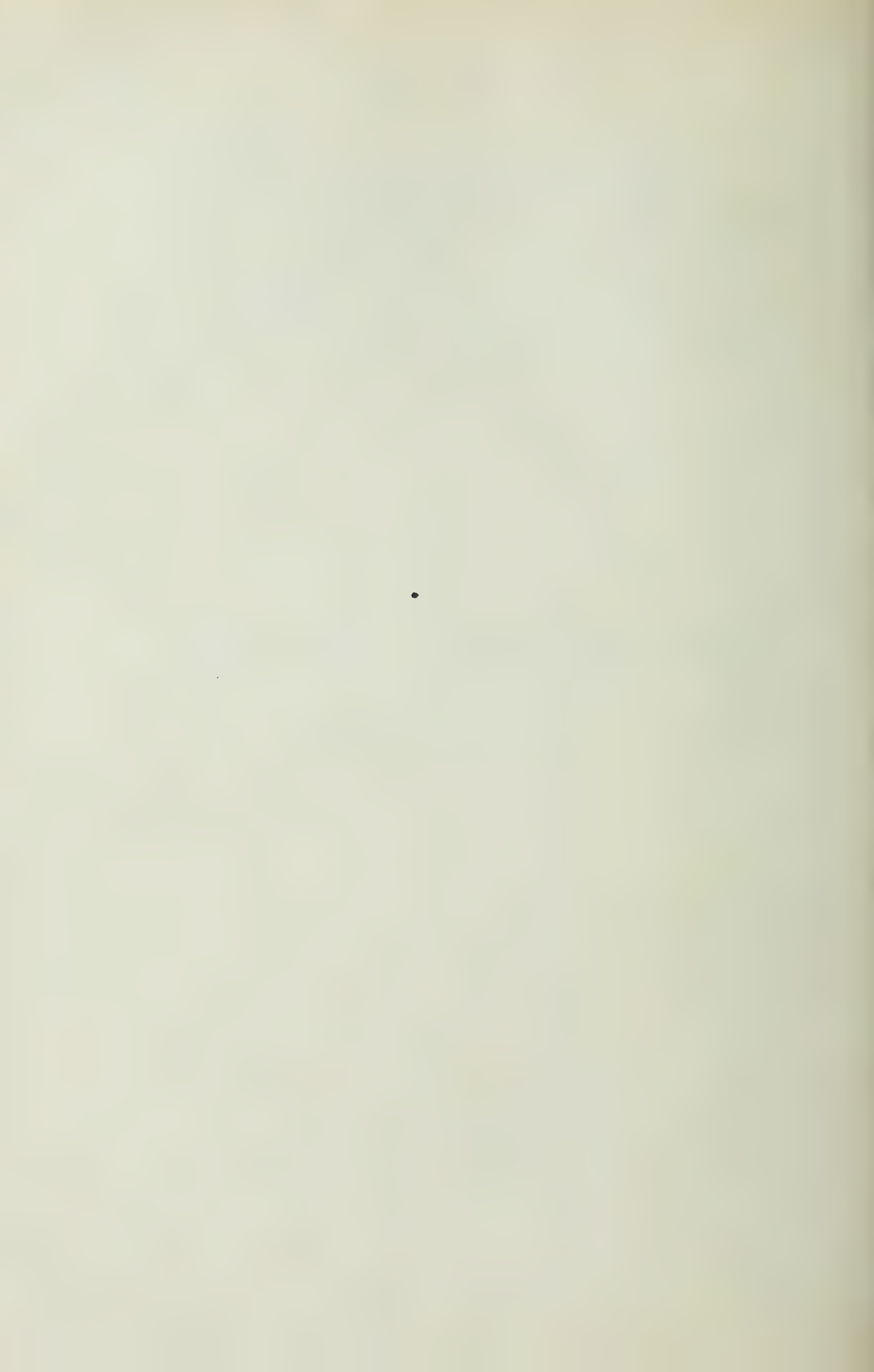
deute; wendet er doch für jeden dieselbe Bewegung und die höchsten und kompliziertesten Ausdrucksmittel an. Trotz alledem muß die Durchsicht der Regerschen Gesänge, op. 66 und 68, den Musiker schon vom rein technischen Standpunkt interessieren, da sie harmonische Kuriosa darstellen. Weniger könnte ich es begreifen, wenn Sänger durch deren Vortrag auf ihre Rechnung zu kommen meinten.



II.

Über nachschaffende Tonkünstler.

Silhouetten und Urteile.





1. Sängerinnen.

Aïno Ackté.

(1906.)

War einmal eine Zauberin, die alle behexte, Männlein und Weiblein. Diese folgten ihrer bloßen Lockung — wie einst die Kinder von Hameln dem Rattenfänger Hunold —, jedoch ohne sie je gesehen oder gehört zu haben. Nur durch große Anschlagzettel, auf denen ihr bisher jedem unbekannter Name mit überlebensgroßen Buchstaben gedruckt stand, lockte sie alles in einen von ihr bestimmten Raum, für dessen Betreten man schweres Geld bezahlen mußte, mehr als dafür je verlangt worden war. Und alle öffneten die Börsen willig und entledigten sich ohne Murren ihres Inhaltes, wodurch sie den Vorzug erwarben, die bisher von dem Schleier des Geheimnisvollen Verhüllte leibhaftig sehen und hören zu dürfen. Auf das Zweite hätten manche von ihnen vielleicht sogar verzichtet, denn die Zauberin war aus — Paris, und vor dem Worte „Konzert", das auf dem Programme über dem originellen Namen der Ersehnten stand, glänzten die fünf Buchstaben „Elite". Zu diesem Auserlesensten (dies bedeutet nämlich das französische Wort auf deutsch) wollte jeder gerne zählen, obwohl viele unter den Herbeigekommenen im Zweifel darüber zu sein schienen, ob sich das Fremdwort auf die Leistungen der singenden Zauberin oder auf die Qualität des Publikums beziehe.

Genug: man wußte nun, daß die Konzerte eines Liszt, v. Bülow, Rubinstein, d'Albert, einer Klara Schumann, Barbi, Lilli Lehmann, Pregi, eines Joachim, Laub, Sarasate, Brahms, Hugo Wolf, Weingartner, Rich. Strauß — keine „Elite-Konzerte" waren. Oder sollte das vielleicht am Publikum gelegen haben? — Keineswegs, es lag (wie ich nach langem Nachdenken herausgekriegt habe) an den — mäßigen Eintrittspreisen, die bei keinem der genannten Konzerte auch nur annähernd die Höhe erreichten, wie bei dem der Ackté (dies der Name der Zauberin). Wer solche nicht bezahlen kann, gehört eben nicht — zur „Elite"!

Gleichviel: die dadurch erzeugte Spannung schließt die Berechtigung in sich, das Außerordentlichste zu erwarten. — Und wie hat Aïno Ackté diese Erwartungen erfüllt?

Die Künstlerin, eine jugendlich-schlanke, pikante Erscheinung mit großen, blauen Augen und beweglichem Gesichtsausdrucke, besitzt eine der umfangreichsten und kräftigsten, aber auch weichsten Sopranstimmen, die es gibt, so daß man angesichts ihres zarten Körperbaues über die ihrer Kehle entströmende Fülle des Tones staunt. Ihre Stimme ist aber auch eine der beweglichsten, so daß sie sich ebensowohl für große dramatische Exaltationen als für den kapriziösesten Ziergesang eignet. Die Verwertung des Materials ist eine durchaus virtuose. Man merkt ihrer Art zu singen an, daß sie vor nichts zurückscheut und sich alles zutraut. Dennoch scheint mir ihre Koloratur, die sie mit der größten Verwegenheit behandelt, mehr Naturanlage als ein Ergebnis nimmermüden Fleißes zu sein.

Ihr Hauptaugenmerk ist sichtlich auf große Tongebung gerichtet. Das Pianosingen scheint sie nicht zu interessieren, denn sie macht davon fast keinen Gebrauch

— sie kann es jedoch so gut wie irgend eine. Man wird aber nur zu bald des ewigen „großen Tones" satt. Ihr erster Gruß, ihr Salve (das Wort „Salut!" in Sigurds Gesang aus Ernst Reyers gleichnamiger Oper) war in der Tat eine Salve, und so ging es mit größter Tonentfaltung unaufhörlich durch drei leidenschaftlich dahinstürmende Gesänge fort, so daß man sich aus dieser brausenden Tonflut nach einer stillen Insel geradezu sehnte. Daß die Sängerin eine große dramatische Stimme hat, wußte man nach den ersten Takten; sie hat es gar nicht nötig, es immer wieder von neuem auf das eindringlichste zu versichern. Vielleicht ist ihre starke Tonentwickelung darauf zurückzuführen, daß sie gewohnt ist, sich den Riesenräumen der Pariser Großen Oper anzupassen. Daß die Ackté Opernsängerin ist, merkt man übrigens der ganzen Art ihres Vortrages an. Im Theater verliert sich die Filigrankunst; da muß mit großem Pinsel gemalt werden. Die Kunst der Fernwirkung, der großen Linie, die dort Tugend ist, kann aber im Konzertsaale, der Stätte des Feingemeißelten, Intimen, zuweilen sogar verletzen. Schon das verzehrende Temperament der Ackté weist ihre Kunst direkt auf die Bühne hin. Gesänge, wie das Lied der Bacchantin von Bemberg, das die Künstlerin mit hinreißendem Feuer singt, sind im Konzerte fast deplaziert; und doch lernt man das Charakteristische ihres Naturells nicht kennen, wenn man sie nicht ein Stück wie dieses singen hört.

In der Kunst der Ackté ist alles Klang, Leben und sinnliche Glut; selbst der Textworte achtet sie wenig; sie werden von den Hufen der dahinstürmenden Rosse ihrer Leidenschaft zuschanden gestampft. Fremd ist unserem deutschen Ohr auch das ziehende Verbinden der Töne, wozu das französische Idiom verleitet. Daran kann man sich aber allenfalls gewöhnen.

Was die Ackté singt, ist fast gleichgiltig; denn man hört vor lauter Stimme und Gesang kaum die Musik; bildet sie ja nur den Tummelplatz für jene. Um so mehr überrascht ihre Wiedergabe eines der schönsten deutschen Lieder, mit der die Sängerin eine absolut wertvolle Leistung bietet: ich meine die von ihr in musterhaftem Deutsch gesungene „Widmung" von Schumann. Nur der dämonische Blick der weit aufgerissenen Augen, mit dem sie die idealen Worte Rückerts begleitet „Dein Blick hat mich vor mir verklärt" war sicherlich nicht der, von dem unser Schumann träumte, als er in Klara seinen „guten Geist", sein „bess'res Ich" besang.

Alice Barbi.
(1887.)

Ihre Edelkunst wurzelt mit allen Fasern im Lande der Zitronen, nicht nur bezüglich der ihr eigenen bewunderungswürdigen Tonbehandlung (welch herrliches filar il tuono, welch unvergleichliches portamento und legato!), sondern auch bezüglich der Empfindungsart ihrer Wiedergabe. Nur eine so starke Intelligenz kann es wagen, stammfremdes Kunstschaffen zum Hauptgebiete der künstlerischen Betätigung zu wählen, wie das die geist- und gemütstiefe Romanin tut, indem sie sich vorwiegend auf die Wiedergabe Schubertscher, Schumannscher, Brahmsscher und neuestens auch Wolfscher Lyrik verlegt. Ich halte eine völlige Überwindung der trennenden nationalen Schranken schlechterdings für unmöglich; und gar Romanen und Germanen sind schon in den Grundbedingungen ihres Wesens so verschiedenartig, daß ein Aufgehen des einen im anderen nicht denkbar ist. Etwas Fremdartiges wird sich immer bemerklich machen, wenn ein Italiener oder Franzose deutsche Lieder singt,

sollte es auch mit so großer Feinfühligkeit geschehen wie bei der Barbi. Schon unsere Sprache widerstrebt den italienischen Gesangsgrundsätzen; im Deutschen trennen die Konsonanten, im Italienischen und Französischen verbinden sie.

Die Barbi beherrscht das Deutsche völlig, aber sie modifiziert Vokale und Konsonanten mit deutlicher Absicht nach Gesichtspunkten der Tonschönheit. Die Charakteristik steht bei ihr erst in zweiter Reihe. Andererseits ist ihr das Färben des Tones im Dienste des seelischen Ausdruckes in so hohem Grade eigen, wie nur wenigen deutschen Sängerinnen. Man denke an ihren wundervollen Vortrag des Schubertschen „Wegweiser". Allerdings — die Farbe, die sie diesem oder jenem Tone eines deutschen Liedes verleiht, entspricht oft nicht dem Wesen oder der Absicht des Komponisten. Am größten erscheint mir im allgemeinen der Zwiespalt in ihrem Vortrage Schubertscher Gesänge. Die Zeitmaße verbreitert sie da meist in einer Weise, die den Grundcharakter der Stücke verwischt, so z. B. in den Liedern „Geheimes" und „Der Tod und das Mädchen". In „Eifersucht und Stolz" muß ihre Auffassung direkt als im Kerne verfehlt bezeichnet werden. Viel besser liegt ihr Brahms. Dem Naturell der Künstlerin entsprechen die getragenen Gesänge weit mehr als die heiteren oder neckischen. Angenehm überraschen muß ihre Wiedergabe Wolfscher Lieder, der man begreiflicherweise mit einigem Bangen entgegensehen durfte.

Ich halte es übrigens gar nicht für wünschenswert, daß nationale Eigentümlichkeiten sich verwischen. Das wäre der Anfang vom Ende jeder Volkskunst. Viele lieben sogar den Reiz eines fremdsprachigen Akzents; für solche muß beispielsweise Alice Barbis Wiedergabe von „Eifersucht und Stolz" eine wahre Friandise sein. In den emp

findungstiefen Gesängen vergißt jedoch jeder die Äußerlichkeiten des Gebotenen über der idealen Größe und Vornehmheit des Ausdruckes, dessen diese Künstlerin mächtig ist.

(1903.)

Die Kunst der Barbi ist dieselbe geblieben, sowohl bezüglich der technischen Tugenden als der Vergeistigung des Vortrages, ja sie hat sich womöglich noch verfeinert — vielleicht allzusehr! Dagegen sind ihre — übrigens nie durch Machtfülle hervorragend gewesenen — Stimmmittel stark in Abnahme begriffen. Noch heute aber singt ihr Stücke wie die Händelsche Arie „Mi da virtú grand' Isi", die Canzone „Quella fiamma" des Benedetto Marcello, den „Kindertanz" des Francesco Durante keine Sängerin nach. Die große Künstlerin doziert sie mit einer Überlegenheit, daß man ihre Herrschaft über das Material nur anstaunen kann.

Julia Culp.

(1906, 1907.)

Ein ganz außergewöhnliches Talent, das schon seit einiger Zeit im Deutschen Reich und in Wien viel von sich reden gemacht hat, ist die Konzertsängerin Julia Culp. Eine ganze Reihe hervorragender künstlerischer Eigenschaften, sowohl Naturanlagen, als auch mit Fleiß und Beharrlichkeit Erworbenes, zeichnen sie aus und befähigen sie zu Leistungen auf dem Gebiete des Liedervortrages, die sie in die erste Reihe der heutigen Sängerinnen ihres Faches stellen. Gesund wie ihr blühendes Aussehen und nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt ist auch ihre Kunst, ohne deshalb der Feinnervigkeit zu entbehren. Ja, mir sind wenige so mimosenhaft zart empfindende Liedersängerinnen bekannt

geworden, die über eine so reiche Ausdrucksskala verfügen. Eine Kunst der Unmittelbarkeit und Herzenswärme ist es, die Julia Culp uns bietet, voll von Kultur und doch nicht verkünstelt, von echtem Temperament erfüllt, das aber stets von einem schön entwickelten Kunstverstande im Zaume gehalten erscheint. Dazu kommt ein positives Können, das der Künstlerin die Möglichkeit an die Hand gibt, alle ihre Absichten erschöpfend zu verwirklichen. Ihr sympathischer, sammetweicher Mezzosopran ist tadellos durchgebildet (ein Verdienst ihrer Meisterin Etelka Gerster), die Kunst, den Ton gleichmäßig an- und abzuschwellen, ihn bis zum leisesten Hauch auszuspinnen, ohne daß er seine Klangfähigkeit einbüßt, ihn charakteristisch zu färben, ist ihr eigen, ferner eine musterhafte Atemtechnik, die sich stets in den Dienst des Wortsinnes stellt, und eine (bei einer Holländerin besonders erwähnenswerte) große Deutlichkeit der Aussprache, die ein Mitlesen des Textes ganz und gar entbehrlich erscheinen läßt.

Besonders Brahms liegt dem Naturell der Künstlerin vortrefflich. Dieses Meisters vielgesungenes und auch vielmißhandeltes Lied „Von ewiger Liebe" habe ich von allen bekannten Sängerinnen gehört, aber noch von keiner so seinen tiefsten Gehalt ausschöpfend wie von der Culp. Die große Steigerung gegen den Schluß hin wird meist nur in recht äußerlicher Weise herbeigeführt — durch stimmliche Graduation; bei der Culp aber drängt sich aus dem tiefsten Schachte der Seele die unwiderstehliche Macht großer Leidenschaft mit dem Ausdrucke felsenfester Treue empor: nicht die brennende Glut südländischer Erotik, sondern die keusche Wärme und Kraft germanischer Empfindungsweise ist es, die die Künstlerin der Brahmsschen Kunst entgegenzubringen vermag. Hingegen liegt das Ekstatisch Sinnliche

dem träumerisch-ernsten Wesen dieser überaus fein organisierten Frauenseele nicht. Das zeigt die zwar temperamentvolle, aber des elementaren, hinreißenden Aufschwunges entbehrende Wiedergabe der „Heimlichen Aufforderung“ von Rich. Strauß. Gewiß ist die Sängerin vielfältigen Ausdruckes mächtig; kein Wesen kann jedoch über die ihm von der Natur gesteckten Grenzen ganz hinaus. Julia Culp fühlt das selbst am besten, denn sie beschränkt in ihren Liederabenden die Vorführung von Gesängen der eben bezeichneten Art auf ein Minimum. Das Schwärmerische, tief Innige, Ernste, Großempfundene mit weiten, seelischen Perspektiven gelingt ihrer Kunst am besten; und doch ist ihr auch das fein Humoristische nicht fremd. Über alles aber breitet sie einen zarten Schleier von fast elegischer Empfindung. Ideale Nachschöpfungen der Künstlerin sind darum Gesänge wie Brahmsens „Feldeinsamkeit“, Schuberts „Nacht und Träume“ und „Suleikas erster Gesang“. Den Gipfelpunkt ihrer reichen Kunst aber erklimmt Julia Culp in Hugo Wolfs Gesängen aus dem „Italienischen“ und „Spanischen Liederbuche“. So und nicht anders muß Wolf gesungen werden, wenn er zu seinem vollen Rechte kommen soll. Welche Fülle frauenhafter Nachempfindung lebt und wirkt in der hingebungsvollen und fein differenzierenden Wiedergabe dieser eigenartigen kleinen Kunstwerke durch die Künstlerin! Wie hätte es den armen Meister beglückt, wenn er sich so hätte verstanden fühlen und seine Schöpfungen so hätte wiedergeben hören können! Die Frauenseele der liebebedürftigen Südländerin mit allen ihren hingebenden, eifersüchtigen, bitteren, glückseligen, gütigen und grausamen Wallungen breitete hier die hochbegabte Künstlerin vor dem Hörer aus.

Eine Ausnahme unter ihren Kolleginnen bildet sie auch durch den Umstand, daß sie in ihre Programme

keine ausgesprochenen Männerlieder aufnimmt; hauptsächlich singt sie sogar nur spezielle Frauenlieder.

Der Name „Julia Culp" verdiente es, mit Goldschrift auf Rosenblätter geschrieben zu werden, denn seine Trägerin ist eine der liebenswertesten und interessantesten Erscheinungen des modernen Konzertsaales und hat uns sicherlich noch gar manches Geheimnis ihrer Kunst zu enthüllen.

Antonia Dolores.

(1905.)

Sie brachte Blumen mit und Früchte,
Gereift auf einer andern Flur,
In einem andern Sonnenlichte,
In einer glücklicher'n Natur.

Das „Mädchen aus der Fremde" — „man wußte nicht, woher sie kam" — das uns mit ihrer Kunst eine Stunde hohen Genusses bereitete, war Antonia Dolores. Nach den ersten Tönen, die sie gesungen, wußte man, mit welcher bedeutenden Vertreterin des Kunstgesanges man es in ihr zu tun hatte. Sie gab ein polyglottes Konzert, bei welchem allerdings unser „geliebtes Deutsch" nur in einer Zugabe einigermaßen zu seinem Rechte kam. Ich gab mir redlich Mühe, aus ihrer überaus deutlichen Textaussprache die Nationalität der Sängerin zu erraten, die ihr Äußeres nicht erkennen ließ; jedoch vergeblich. Am besten beherrscht sie zweifellos das der Tonschönheit im allgemeinen nicht günstige Englisch, weniger das Italienische und Französische, am wenigsten das Deutsche. Und ihr Name? — Dolores scheint nur ein angenommener Künstlername zu sein, ist daher belanglos. Ist er aber echt, so könnte er nur spanisch sein, denn — alte Römerinnen gibt es bekanntlich nicht mehr. Die Frage nach der Nationalität der Künstlerin ist nämlich

von Interesse wegen deren außergewöhnlicher technischen Naturanlage und auch nach Seite des Temperaments hin. Nicht einmal der Geschmack in der Auswahl der Gesänge wurde zum Verräter; denn Antonia Dolores „teilte jedem eine Gabe, dem Früchte, jenem Blumen aus“. Die Vortragsordnung war nämlich auch im Hinblicke auf Zeitalter und Wert der Komponisten und auf Stil und Charakter der Gesänge sehr gemischt, wie etwa eine Privat-Galerie mit Bildern alter und neuerer Meister verschiedener Schulen und Länder, dessenungeachtet aber hochinteressant. Ihre Physiognomie unterschied sich eben von der der landläufigen Sänger-Programme so sehr, wie die der Konzertgeberin selbst von denen der meisten ihrer Kolleginnen. Der erste Eindruck, den die Erscheinung der Dolores macht, ist nichts weniger als ein außergewöhnlicher, ja geradezu ein schlichter. Sobald sie aber singt, belebt sich ihr kluges, ausdrucksvolles Auge, und im Verlaufe der Vorträge gewinnt man immer mehr den Eindruck einer ausgeprägten und fesselnden Persönlichkeit.

Über die außerordentlichen künstlerischen Eigenschaften der Dolores kann es nach ihren diesmal gebotenen Leistungen nur eine Stimme der Bewunderung geben. Ihre ideal durchgebildete, an sich nicht hervorragende Stimme — ein Mezzosopran, dem ausdauernde Arbeit einen Umfang bis zum dreigestrichenen d erobert hat — behandelt sie mit souveräner Meisterschaft, die sie befähigt, ebenso bedeutende Wirkungen im getragenen wie im Ziergesange zu erreichen. Diesen meistert sie mit stupender Virtuosität. Ihr Legato und ihr ruhiges Ausspinnen des Tones in allen Stärkegraden, ihre virtuose Behandlung der Kopfstimme, aber auch die vornehme Art ihres jeder Stilart und Stimmung gerecht werdenden Vortrages suchen ihresgleichen. Imponierend ist die Ruhe ihrer Darstellung; sie erhöht das Gefühl

der Zuversicht im Hörer, daß der Sängerin alle gewollten Wirkungen unbedingt gelingen.

Ja, diese Künstlerin bereitet keine dolores, sondern nur voluptates.

Lula Gmeiner.
(1899.)

Eine zwar noch junge und noch nicht allgemein bekannte, aber eine große Künstlerin ist Lula Gmeiner! Wer dieser kräftigen, dabei samtweichen, süßen Mezzosopran-Stimme gelauscht, die den feinsten Regungen der Seele Ausdruck zu geben vermag, der kann sie wohl nimmer vergessen. Ein ganz eigener Zauber liegt in ihr, dem man sich nicht zu entziehen vermag, der jeden, dessen Herz nicht verhärtet ist, unwiderstehlich in seinen Bann zwingt. Und diese Stimme ist einem Wesen verliehen worden, das ihrer würdig ist, das sich voll bewußt gewesen, was es dieser Gottesgabe an Fleiß und hingebender Pflege schuldig war. Geleitet und erzogen von Meistern der Gesangskunst, wie Gustav Walter und Emilie Herzog, erreichte die auch innerlich reich begabte Künstlerin jene hohe Stufe technischen Könnens, die es ihr möglich machte, alles das erschöpfend ausdrücken zu können, was sie wollte, und zwar in einer so abgeklärten, zielbewußten Weise, daß die sichere Wirkung nicht ausbleiben konnte, zumal ihr überdies die Macht gegeben war, ihre Empfindungen dem Hörer zu suggerieren. Wer solches kann, ist eine Individualität, der man sich selbst bei ursprünglich anderer Auffassung dieses oder jenes Liedes willig unterordnet, weil sie — zu überreden vermag. Welche Einfachheit, welch großer Zug bei aller Feinheit der Einzelausarbeitung, welch warmes Ausströmen des melodischen Atems, welch schöne Harmonie von Geist und Gemüt!

Schickt es sich angesichts so edler Kunst, des langen und breiten von der Beherrschung aller technischen Mittel zu sprechen, die ja die notwendige Vorbedingung zur Erreichung so außerordentlicher Wirkungen bildet, von der musterhaften Aussprache, vollendeten Phrasierung und Atembehandlung, von dem entzückenden mezza voce? —

Den ganzen Reichtum einer schönen Frauenseele entfaltet Lula Gmeiner in der Wiedergabe des unvergleichlichen Chamisso-Schumannschen Zyklus „Frauenliebe und -Leben", diesem Evangelium des liebenden Weibes. Alle naheliegenden Bedenken, daß sich die zarten Geheimnisse des Frauenherzens nicht zum öffentlichen Vortrage eignen und ihren keuschen Reiz einbüßen könnten, wenn sie der Allgemeinheit preisgegeben werden, verflüchtigen sich bei dem Genusse der wundervollen Darbietung der Künstlerin. Die herrlichste Gabe im Zyklus ist ihr Vortrag des Liedes „Süßer Freund, du blickest mich verwundert an", der den dichterischen und musikalischen Gehalt dieser einzigartigen Eingebung bis auf den letzten Rest erschöpft. In die Tiefen des Herzens greift die Sängerin auch mit dem letzten Stücke des Zyklus „Nun hast du mir den ersten Schmerz getan". Ihre eigentliche Domäne aber ist und bleibt die Brahmssche Lyrik, in deren Wiedergabe ihr heute wohl kaum eine zweite Sängerin ebenbürtig ist.

(1903, 1904).

Die Kunst der Gmeiner ist noch reifer geworden. Das hat wohl ihr nunmehriges Frauentum bewirkt. Die Skala ihres Ausdrucksvermögens hat sich dadurch unwillkürlich bereichert. Ihre an sich reiche Natur findet nun den Ton für jede Empfindungsart, so daß sie ebensowohl höchste Glücksempfindung als auch Wehmut, Sehn-

sucht, graziöse Schalkheit und übermütigen Humor erschöpfend auszudrücken vermag. Das feurige Temperament, das ihren Vorträgen von je so sehr zustatten kam, hat sich womöglich noch gesteigert, ohne daß dadurch die Kreise des Tiefinnerlichen, in sich Gekehrten gestört worden wären. Nur eine verderbliche Neigung hat es gezeitigt: die zur Überhastung der Zeitmaße (ich denke an Schuberts „Lied im Grünen“ und „Auf dem Wasser zu singen“, an Brahmsens „Vergebliches Ständchen“ und „Meine Liebe ist grün“); vor ihr wird sich die Künstlerin ernstlich zu hüten haben. Erfreulich ist es, daß die gesunde, herzliche und natürliche Art ihres Vortrages durch die unentwegten Triumphe ihrer Konzertreisen nicht den geringsten Schaden gelitten und keine Spur jener peinlichen Blasiertheit aufweist, die sich bei vielgefeierten Künstlern früher oder später einzustellen pflegt. Die Gmeiner ist eben nicht nur eine Vollnatur, sondern auch ein echtes Künstlergemüt.

Tilly Koenen.

(1903.)

Welch großartiges Material und welche musikalische und gesangstechnische Anlagen! Und doch kann weder das Ohr noch die Musikseele in uns bei der Kunst Tilly Koenens ganz froh werden. Es gibt nicht viele Mezzosopranistinnen, in deren Organ die Quinte von b zu f so kraftvoll und dabei so weich und saftig klingt wie bei Tilly Koenen, so daß man sich stundenlang daran ergötzen könnte, ohne des Klanges satt zu werden; aber es gibt auch nicht viele unter ihnen, in deren Stimme ein so unvermittelter Unterschied des Klangcharakters sich bemerkbar macht, wie es bei dieser Sängerin der Fall ist, wenn sie von jenem b in die Mittellage und tiefere Region hinabsteigt. Da wird das Organ hohl, die Töne

klingen wie aus Grabestiefen herauf, grau und schattenhaft. Nur wenn sie mezza voce angeschlagen werden, breitet es sich wie ein zarter Schleier weich und freundlich darüber. Und ebenso hat auch das Können der Dame zwei Seiten. Es fehlt die systematische und gleichmäßige Durchbildung des Organes, das — ein Erbteil der holländischen Abstammung — noch zu sehr in der Mundhöhle steckt, so daß der Ton (wie auch zum Teile die Konsonanten) nicht ganz nach vorn gelangt. Andererseits besitzt die Sängerin eine — bei so schweren Stimmen äußerst seltene — Beweglichkeit des Organs, die sich besonders in Händelschen Bravour-Arien als ausgezeichnete Koloratur bewährt. Das allgemeine künstlerische Talent der Sängerin ist zweifellos ein großes, wenngleich man den Eindruck hat, daß sie meist nur instinktiv das Richtige im Vortrage der Gesänge dieses oder jenes Meisters trifft. Oft verfehlt sie den Charakter des Stückes ganz. Das ist beispielsweise bei Hugo Wolfschen Gesängen der Fall, deren Art ihrer Individualität im allgemeinen nicht entspricht. Besser gelingt ihr Richard Strauß, am besten aber liegen ihr gewichtige Stücke wie Schuberts „Dem Unendlichen" und das heroische Siegeslied Judiths von ihrem Landsmanne Heinrich van Eyken oder ganz zart Hingehauchtes wie Arnold Mendelssohns reizendes holländisches Wiegenliedchen und Ähnliches.

(1906.)

In den letzten drei Jahren hat sich in dem mächtigen Mezzosopran der Koenen ein Ausgleich der Stimmregister sehr zum Vorteile des klanglichen Eindruckes vollzogen, wenn auch darüber kein Zweifel herrschen kann, daß die eigentliche Altregion die schwächere Seite ihres Organs bildet und nur im hingehauchten piano einen

gewissen Zauber ausübt. Bezüglich der Deklamation hat sich die Sängerin bedeutend vervollkommnet; man merkt ihr jetzt die Holländerin kaum mehr an und versteht jedes ihrer gesungenen Worte. Minder beherrscht sie das Italienische.

Für die restlose Ausschöpfung des seelischen Gehaltes Beethoven'scher Gesänge fehlt der Künstlerin die abgrundtiefe Empfindung; mit dem Temperament allein langt man da nicht aus. Das große Welträtsel „Ob ein Gott sei?" in dem erhabenen Gesang „An die Hoffnung" rollt sie nicht auf, den sentimentalen Gehalt des Liedes „Andenken" verkleinert sie durch ein allzurasches Zeitmaß und einen zu ungestüm drängenden Vortrag, und auch „Ich liebe dich" und „Freudvoll und leidvoll" könnten höhere Wärmegrade vertragen. Um so mehr gelingen der Sängerin Schubertsche Gesänge. So ist das unbegreiflicherweise fast unbekannte Lied „Auflösung", das zum Bedeutendsten gehört, was der Wiener Meister geschaffen, ein Meisterstück ihrer genialen Vortragskunst und wirkt mit überzeugender Beredsamkeit. Und gar die überwältigend großartige Wiedergabe der „Allmacht" bildet einen Glanzpunkt ihres Repertoires. Nicht minder gut als die Schubertschen Gesänge bringt die Künstlerin solche von Brahms. Erklügelt ist in ihrer Kunst nichts, vielmehr alles elementar. Daher deren besonders starke Wirkung auf den Hörer, falls sie den Nagel auf den Kopf trifft.

Selma Kurz.

(1904.)

Eine ausgezeichnete Gesangsvirtuosin, deren schöne Mittel und überlegene Meisterschaft längst von ihrem Wirken in der Oper allgemein bekannt geworden sind Auch auf dem heißeren Boden des Konzertsaales versteht

sie sich damit glänzende Erfolge zu erringen. Nach ihren Konzertleistungen zu urteilen, ist die Künstlerin mehr als Spezialität im fein geschliffenen Kunstgesang und als Meisterin in der Kantilenenbildung, denn als Liedersängerin im eigentlichsten Sinne des Wortes zu betrachten. Sie verlegt den Schwerpunkt ihres Liedvortrages weniger nach der Seite des Gefühlsinhaltes hin, als nach der einer möglichst vollendeten Ausführung der Schönheitslinien des Tonbildes. So kommt es, daß ihre Wiedergabe selbst der ergreifendsten Lieder beim Hörer nicht so sehr den Eindruck eines inneren Erlebnisses hervorbringt, als vielmehr eine starke Wirkung auf seine Sinne ausübt. In dem Streben, Gefallen zu erwecken, läßt sich die Künstlerin wiederholt zu unvermittelter Dynamik verleiten, die nun einmal Lieder von der Art der Wolfschen oder der Straußschen nicht vertragen. Dazu kommt noch eine unverkennbare Neigung zum Verschleppen getragener Gesänge. Ihre eigentliche Domäne ist der Bravourgesang. Die glänzende Wiedergabe der „Hernani“-Arie z. B. ist eine Hörenswürdigkeit ersten Ranges. Die ideale Ausgeglichenheit ihrer Register, ihr einzig schönes mezza voce, die leuchtenden Brillanten ihrer Läufe und Staccati und vor allem ihr unerreichter Triller (ich zählte seine Dauer mit 40 Sekunden!) bilden das Geheimnis der von ihr erzielten ungewöhnlichen äußeren Wirkungen.

Marcella Pregi.
(1900, 1901.)

Die Pregi ist eine Spezialität, wie sie das moderne Publikum liebt, und das aus mehrfachen Gründen: Erstens ist es bei ihr nicht die Stimme, die man hören will, denn diese ist klein und fast unbedeutend, sondern die meisterhafte Art, wie sie sie behandelt, ihr unüber-

treffliches mezza voce, legato und portamento, das den Ton adelt und rundet. Dazu kommt die verschleierte Leidenschaft ihres Vortrages, die für Augenblicke ihrem nichts weniger als schönen Gesichte einen gewissen undefinierbaren Zauber verleiht. Ein Teil des Publikums findet es ferner überaus nett und pikant, daß die Künstlerin in drei Sprachen (französisch, italienisch, deutsch) singt, welche internationale Betätigung allerdings nicht nach jedermanns Geschmack ist. Es muß aber zugegeben werden, daß sie die Idiome — von verschwindenden Kleinigkeiten abgesehen — bewundernswert beherrscht. Ein anderer — wenn auch der kleinste — Teil des Publikums interessiert sich mit Recht für die stets gewählten, aristokratischen Programme der Pregi, die den bei Sängern seltenen Eifer verraten, Stücke vorzuführen, die nicht längst auf der Drehorgelwalze jedes Konzertsängers sich befinden und dem gründlicheren Hörer durch ihre ewige Wiederkehr den Besuch der Konzerte verleiden. Jeder ihrer Liederabende ist ein kleines — wenn auch systemloses — Kolleg über Musikgeschichte. Marcella Pregi muß entweder selbst historische Kenntnisse besitzen und die geheimsten Winkel der Pariser Bibliothek durchsuchen oder einen gelehrten und geschmackvollen Berater (etwa Herren Périlhou oder Malherbes?) zur Seite haben. Die von ihr vorgeführten Gesänge sind aber nicht nur alt, sondern auch reizend und wert, gehört zu werden. Ich erwähne beispielsweise die Romanze von Joh. Paul Aegidius Martini (1741—1816, nicht „Padre Martini") „L'amour est un enfant trompeur", eine Ariette aus Grétrys Singspiel „Richard Coeur de Lion", den Klagegesang aus Lullys Oper „Alceste" (Vorgängerin von Glucks gleichnamigem Werke), eine liebliche Ariette aus Galuppis (genannt „il Buranello"; 1706—1785) Oper „Enrico", die reizende „Légende

villageoise“ von Jean Bapt. Weckerlin (geb. 1821) und einige altfranzösische Gesänge (darunter das entzückende „En revenant des noces“ und das in der Stimmung herrliche „Pierre et sa mie“) in sehr pietätvoller Harmonisierung von Tiersot und Périlhou, in deren graziösem, stilvollem und feinschattiertem Vortrage sich die Pregi als souveräne Meisterin erweist.

Es liegt ein eigenartiger Reiz in der Stimme, Gesangs- und Vortragsart der kleinen, schmächtigen Südländerin mit den sprechenden Augen, die ihr Ohren und Herzen so willig untertan macht. In erster Linie ist es sinnliches Wohlgefallen, das man beim Anhören dieses leicht ansprechenden, weichen Organes mit seiner Biegsamkeit und außerordentlichen technischen Durchbildung empfindet. Manchmal entwickelt die Pregi einen so edlen, innigen Gesangston, daß man eine Stradivariusgeige zu hören glaubt. Die tieferen Saiten der Seele vermag Marcella jedoch kaum zu bewegen. Alles in allem: ein auserlesener, anregender, aber nicht aufregender Genuß für Feinschmecker auf dem Gebiete anmutiger Singekunst. Ich möchte die Freude einzelner daran mit der Liebhaberei gewisser Kunstfreunde zu irgend einer reizvollen Kleinkunst, wie etwa zu Majoliken oder Gouachen, vergleichen. Die entzückende Feinheit der maßvoll aufgetragenen Lichter fordert zur Bewunderung heraus; aber über eine gewisse Wärmelinie geht es bei der Pregi nie hinaus. Der Deutsche kann sich eben damit nicht ganz begnügen. Wir Beethovener wollen, daß man uns in die tiefsten Tiefen des Herzens greift; wir wollen ein Erlebnis. Und erlebt hat man nichts, wenn man dem süßen Singen der Pregi auch einige Stunden lang gelauscht hat. Nach einem Konzerte Guras, Wüllners, der Barbi geht man im Innersten aufgewühlt, in wonniger Erregung nach Hause. Das halte ich bei der Pregi für ausgeschlossen. Allerdings

muß man gerechterweise zugeben, daß die von der Künstlerin mit Vorliebe gewählten altfranzösischen und italienischen Gesänge solche Wirkungen zum großen Teile ausschließen. Aber in den deutschen Liedern (von Brahms und Schumann), die sie ziemlich kühl singt, bleiben sie ebenfalls aus. Nicht als ob ihr das Können dafür mangelte. Sie hat sich ganz in das deutsche Lied eingelebt, spricht das Deutsche (mit Ausnahme der geschlossenen Vokale und Umlaute o, ü, ö, die sie zu offen nimmt) staunenswert gut aus und begreift den Stil völlig, da sie sehr intelligent ist; aber — ein letzter Rest zur vollen Erreichung des vom Komponisten Gewollten bleibt stets übrig. Dies fällt beispielsweise bei dem von ihr im französischen Plaudertone statt mit romantischer Überschwenglichkeit gesungenen Schumannschen Liede „Er ist's" besonders auf. Weit besser gelingen ihr ruhige Lieder von Brahms und Schumann und überraschend gut solche aus Hugo Wolfs „Italienischem Liederbuche."

Lillian Sanderson.
(1901.)

Lillian Sanderson ist eine stattliche Amerikanerin. Nicht das Organ selbst ist es in erster Linie, was die Sängerin zu einer außergewöhnlichen Erscheinung stempelt, sondern dessen bewunderungswürdige Behandlung und der feine Geschmack, den die Künstlerin im Vortrage der Gesänge an den Tag legt. Ihre Stimme, ein Mezzosopran von nicht mehr als normalem Umfange und mäßiger Kraft, hat einen äußerst sympathischen, leicht verschleierten Klangcharakter, ist wundervoll ausgeglichen und „trägt" so schön, daß dem Hörer selbst im letzten Winkel eines großen Saales sicherlich auch nicht die kleinste Vortrags-Nuance entgehen kann, obwohl

die Künstlerin in der Darlegung ihrer Absichten nichts weniger als aufdringlich, sondern von geradezu vornehmer Zurückhaltung ist, ohne auch nur das Geringste an innerer Wärme vermissen zu lassen. Sie verfügt eben über ein seltenes Stilgefühl. Auch kann sie als Meisterin in der Deklamation gelten; ist sie doch eine der wenigen Sängerinnen, die es wagen können, neue, unbekannte Lieder in einem großen Saale ohne Beihilfe gedruckter Texte vorzuführen. Keine Silbe entgeht da dem lauschenden Ohre. Dabei wird diese bewundernswerte Deutlichkeit nie auf Kosten des Tones bewerkstelligt. Man hört stets echten, edlen Gesang, in dem sich ein schöner, harmonischer Ausgleich der technischen Disziplinen vollzieht. Ein so ideales Verhältnis zwischen innerer und äußerer Kunst wird man nicht leicht wiederfinden wie bei ihr. Sie läßt infolge ihrer geklärten Kunstanschauung auch ihrem Temperamente, das wahrhaft Feinfühlige an ihr gewiß nicht vermißt haben werden, nie die Zügel schießen. Und welch tiefes Empfinden ist ihr eigen! Wie ergreifend vibriert ihre Stimme, wenn sie den Ausdruck aus der Tiefe ihres Herzens heraufholt!

Ihr mezza voce, ihr legato und portamento sind mustergültig. Mitunter klingt es wie Orgelton von ihren Lippen. Und wie die Künstlerin zum Monde, zum schlafenden Kinde, zur Sonne, zur Blume, zum Engel spricht, das muß man gehört haben. Es liegt ein ganz eigener Zauber darin.

Helene Staegemann.

(1903, 1905.)

Eine überaus sympathische Erscheinung ist die Sängerin Helene Staegemann aus Leipzig. Um es gleich zu sagen: die junge Dame ist eine perfekte Künstlerin. Als Schülerin ihres Vaters, des einst hervorragenden

Gesangskünstlers Max Staegemann hat sie es gelernt, mit ihren sehr ansprechenden, aber nicht durch außergewöhnliche Eigenschaften bestechenden stimmlichen Mitteln äußerst klug zu wirtschaften. Helene Staegemann versteht es, ihrem Ton Fülle und runden Klang zu verleihen und in allen Lagen dem gewollten Ausdrucke dienstbar zu machen. Mundstellung und Tonerzeugung sind bei ihr schlechtweg musterhaft. Nicht minder ihre sinnvolle Atemführung, ihr Ausspinnen des Tones und ihre duftige Halbstimme, sowie ihre Textbehandlung. Das Wort bildet sie ganz vorne; deshalb ist es auch weithin verständlich, und ihr Ton „trägt“ besser als gar manche Bombenstimme. Auch die Kunst, den Ton zu färben, ist ihr eigen, und damit verleiht sie ihren Liedervorträgen feinste Charakteristik, ohne je in geschmacklose Übertreibungen zu verfallen, die die Grenze des Konzertgesanges überschreiten. Mit welch stilvoller Einfachheit bringt sie beispielsweise Mozarts „Veilchen“, wie fein und reizvoll Schumanns „Kartenlegerin“, Wolfs „Elfenlied“ und Richard Straußens „Ständchen“, sowie desselben Komponisten köstliches Lied „Hat gesagt — bleibt's nicht dabei“. Das Leichte, Neckische scheint sie als ihr eigentliches Gebiet zu betrachten, und es gelingt ihr auch ganz vortrefflich. Gerade ihre Wiedergabe elegischer Lieder aber übt einen ganz eigenartigen Zauber aus. So legt sich z. B. ihr Vortrag von Lullys sehnsuchtsvollem „Prologue de Vénus“ weich an Ohr und Herz. Wenn in manchen Gesängen, besonders aber in Wolfs tiefsinnigem „Gebet“ Diesem oder Jenem vielleicht ein kleiner Rest von Empfindungstiefe unausgeschöpft zu bleiben scheint, so ist das in dem reizvollen Wesen echter Mädchenhaftigkeit der jungen Künstlerin begründet, die den ernsten und wichtigsten Teil des Lebens noch vor sich hat. Da-

durch erscheint sie mehr als Sängerin süßer Melancholie wie als Verkünderin tiefinnerlicher Seelenvorgänge, so groß auch die teilweise noch latente Wärme ihres Empfindens sein mag. Nicht minder wie deutsche, gelingen der reichbegabten Sängerin französische Gesänge, am besten aber Volkslieder, welcher Provenienz immer, weshalb auch die junge Künstlerin, eine gesunde Geschmacksreaktion des vom Modernismus übersättigten deutschen Publikums nützend, sich in jüngster Zeit fast ausschließlich dem Vortrage von Volksliedern zugewendet hat, womit sie sich bereits eine anerkannte Sonderstellung unter ihren Kolleginnen errungen hat. Man muß aber auch zugeben, daß kaum eine Stimme und Individualität sich besser zum Volksliedervortrage eignet, wie die der Staegemann. Der keusche Klang ihres Organes, die von jeder Koketterie freie Anmut und Mädchenhaftigkeit ihrer Singweise bilden die richtige Grundlage für das unverdorbene Wesen und die Naivität des Volksliedes. Sein Stil kann kaum vollendeter in die Erscheinung treten als in der Vermittelung durch die reine Kunst der Staegemann, die mit feinem Takt die Grenzen innehält, die hier nur allzuleicht überschritten werden. Die Künstlerin läßt sich deshalb doch keine Gelegenheit entgehen, auf dieselbe Melodie komponierte Strophen verschiedenen textlichen Inhaltes ihrer Stimmung entsprechend zu färben, in welchem Bestreben sie durch eine technisch überaus geschickt bewirkte Verwertung des Wechsels von Brust- und Kopfstimme unterstützt wird. Beim „Ach, wie ist's möglich dann" oder bei der „Loreley" (in deren erster, dritter und fünfter Strophe die Künstlerin übrigens eine Veränderung der bekanntlich von Friedrich Silcher herrührenden Originalfassung sich gestattet) mag wohl mancher Zuhörer denken: so könnt' ich's auch machen,

ohne auch nur zu ahnen, welche Kunst zu so edler Einfachheit vonnöten ist.

Helene Staegemann, die nicht nur deutsche, sondern auch skandinavische, bretonische und englische Volksweisen zum Vortrage bringt, darf mit Recht als Vorkämpferin für die unbestreitbaren Vorrechte des Volksliedes bezeichnet werden, für welche künstlerische Propaganda ihr allein schon Dank und Anerkennung gebührt.

Pauline Strauß-de Ahna und ihr Gatte Richard Strauß als Liederkomponist.

(1902.)

Frau Strauß-de Ahna (den Bayreuther Pilgern von 1892 durch ihre mustergültige Elisabeth im „Tannhäuser" bekannt) ist eine hochachtbare Künstlerin, die über ein vortreffliches gesangliches Können verfügt. Besonders hervorgehoben zu werden verdient ihr mezza voce, ihr ruhiges Ausspinnen des Tones und ihre tadellose Aussprache. Ihr Temperament scheint mehr auf das Zarte und Liebliche als auf das Leidenschaftliche, Aufwühlende gestimmt.

Im künstlerischen Zusammenwirken mit ihr erscheint Richard Strauß, ihr Gemahl, nicht als der große symphonische Revolutionär, der — ein musikalischer Faust — dem Meere der flutenden Dissonanz ein Neuland der Konsonanz abgetrotzt hat, sondern als liebenswürdiger Liederkomponist, als Lyriker.

Auf dem Gebiete des Liedes kann man Strauß keinen Neuerer in des Wortes eigentlicher Bedeutung nennen, wie es z. B. Hugo Wolf war, sondern nur eine Individualität, aber eine der reichsten und anziehendsten. Diese Doppelerscheinung erinnert an den Fall Weber. Dieser war als dem Geschmacke seiner Zeit huldigender brillanter Klavierkomponist ein ganz anderer wie als

Komponist der romantischen Opern „Freischütz“, „Oberon“ und „Euryanthe“.

Straußens Liedermelodien sind dem Ohre äußerst eingängig; die meisten seiner Gesänge bewegen sich in ruhigen Linien und Empfindungen — ich erinnere an die wundervollen Gebilde „Morgen“ (mit einer tief innerlichen Klaviermelodie), „Traum durch die Dämmerung“, „Befreit“, „Winterweihe“, „Ich schwebe“, „Freundliche Vision“. Sie muten an wie ein Ausrasten im stillen Port des Gemütes nach allen den heißen Gefechten auf dem Schlachtfelde der großen Orchesterschöpfungen des Meisters. Nur ab und zu bricht der kühne Harmoniker durch, wie in dem genial konzipierten „Jung Hexenlied“, in welchem nebenbei auch ein wahrer Quintensabbat gefeiert wird. Ein fast allen Straußschen Liedern gemeinsamer Zug ist, daß sie die intensivsten Stimmungen durch scheinbar unvermittelte harmonische Rückungen hervorbringen, sehr im Gegensatze zu Wolf, der fast durchaus eine stetige Entwickelung der schon am Anfange feststehenden Stimmung auf Grundlage chromatischer Modulation anstrebt und erreicht. Oft gibt es in Straußens Gesängen harmonische Ausblicke in fremde Welten, in die man ihm willig folgen muß, weil man von ihrem Reiz und ihrer Naturnotwendigkeit bezwungen wird (z. B. „Jung Hexenlied“, „Der Wald beginnt zu rauschen“). Der Dionysiker Strauß tritt in den herrlichen Gesängen „Cäcilie“ und „Heimliche Aufforderung“ auf den Plan, die von hinreißendem dithyrambischen Schwunge sind. Es ist das größte Lob für einen Liederkomponisten, wenn man sagen kann, daß ein ganzer ausschließlich mit seinen Liedern ausgefüllter Abend nicht ermüdet. Die Straußsche Innenwelt und Ausdruckskraft ist eben so reich, daß sie alle Empfindungsarten in sich schließt.

Wie edel Strauß auch den Volkston trifft, bezeugt das innige schlichte Lied „Ach, Lieb, ich muß nun scheiden". Den größten Gegensatz hiezu bildet das bereits erwähnte „Jung Hexenlied", das im meisterhaften Vortrage der Gattin des Komponisten zündend wirkt.

Richard Strauß ist aber auch ein Meister im Begleiten, ganz abgesehen davon, daß er einen Anschlag von bezauberndem Duft besitzt. Man kann also von einem musterhaften ehelichen Zusammenwirken sprechen. Daß dieses besonders genußvoll in jenen Liedern Straußens sich geltend macht, die der Individualität der Sängerin entsprechen, begreift sich von selbst. Der gemeinsame Vortrag der Lieder „Ständchen", „All meine Gedanken", „Traum durch die Dämmerung", „Jung Hexenlied", „Ein Obdach", „Ich schwebe", „Freundliche Vision" verdient daher besonders gerühmt zu werden.

Valborg Svärdström.
(1907.)

Die königlich schwedische Hofopernsängerin Frau Valborg Svärdström ist eine sehr interessante Künstlerin, um es gleich vorweg zu nehmen: eine Spezialität. Die überaus schlanke Dame mit dem aschblonden Haar, das ein Erbteil der Töchter ihres Heimatslandes ist, und den lebhaft sprechenden hellblauen Augen, eine Erscheinung nach Art von Ibsens „Frau vom Meere", ist die glückliche Besitzerin eines überaus klingenden, tragfähigen, von zartem Reim übersponnenen und doch hellgefärbten, sehr leicht ansprechenden hohen Soprans, der eine musterhafte Durchbildung erfahren hat. Die ganze Stimme ist „wie aus einem Guß", keine Spur von unausgeglichenen Übergangstönen; die Höhe ist trotz ihres zarten Charakters kräftig, aber nie schrill; die breite

Mittellage hat den Klangcharakter etwa eines Englisch-Horns. Ton und Wort sitzen ganz vorne auf den Lippen. Im Piano, das die Künstlerin vortrefflich meistert, öffnet sie kaum den Mund. Sie begleitet ihre fein ausgearbeiteten Vorträge, denen man einen hohen Grad von Intelligenz anmerkt, mit überaus lebhaftem Mienenspiel, das ihr starkes Ausdrucksbedürfnis kennzeichnet, jedoch bereits an der Grenze des Zulässigen angelangt ist. Im Dienste des Ausdruckes steht auch ihre bemerkenswerte Fähigkeit, den Ton zu kolorieren und ihn so der betreffenden Stimmung anzupassen. Dieser Ausdruck der Künstlerin neigt sich allerdings mehr dem Sinnlichen als dem Herzenswarmen zu, so sehr sie auch bestrebt ist, diesem ebenfalls möglichst gerecht zu werden. Ohne raffiniert zu sein, ist die Kunst der Svärdström durchaus wohlberechnet, und auf Wirkung — wenn auch im vornehmsten Sinne des Wortes — abzielend. Jeder ihrer Vorträge ist in allen seinen Einzelheiten gut disponiert; bei keinem hat man den Eindruck des Unmittelbaren, der augenblicklichen Eingebung Folgenden; bei manchem wiegt sogar der des allzu Absichtsvollen vor. Und doch hat ihre Kunst etwas Bergfrisches, nordisch Klares, wie eine helle Sommernacht auf dem Fjord. Ein eigentümliches Gemisch, das eben ihre Besonderheit ausmacht. Verwundern mußte angesichts der ausgezeichneten Technik und der Intelligenz der Sängerin der Umstand, daß sie unzählige Male falsch atmete; ja es schien, als ob sie auf das Auseinanderreißen von ihrem Sinne nach zusammengehörigen Worten geradezu Gewicht legte. Stellen wie „mein bessres — Ich“, „hätt' — es nicht gelitten“, „von Schmerzens—gewalt“, „sein Antlitz — sehe“, „so manche — Nacht“, „von unsren Küssen — träumen“ mögen als Belege dienen. Ich glaube, das kommt von dem Bestreben, jedem Wort einen charakte-

ristischen Ausdruck zu verleihen, wozu mehr Impuls von nöten ist, der wieder einen größeren Luftverbrauch im Gefolge hat. Am besten gelingen der vielseitigen Künstlerin neckische, leicht hingleitende, duftige Gesänge. So können Schumanns „Aufträge", Hugo Wolfs „Mausfallensprüchlein", Rich. Straußens „Ständchen", Schuberts „Forelle", Griegs „Killingdans" als wahre Muster vollendeter Liedvortragskunst bezeichnet werden, denen man mit großem Vergnügen lauscht. Tief ernste, groß angelegte Gesänge mit leidenschaftlichem Charakter liegen dem Naturell und den Ausdrucksmitteln der Svärdström ferne. Das beweist ihre ganz und gar unzureichende Wiedergabe des Schubertschen „Doppelgängers". Aber sinnige Lieder mit tieferem Hintergrunde, wie die der Heimat der Künstlerin entsprossenen Gesänge „Der Wind" („Vinden") von Bror Beckmann (etwas an Jensens Art gemahnend) und vor allem das in seiner Symbolik ergreifende „Spätsommer" („Efteraar") von Lange-Müller, bringt sie zu größter Wirkung, wozu noch der Umstand kommt, daß die Künstlerin hier nicht nur in ihrem heimischen Element ist, wie der Fisch im Wasser, sondern sich auch ihres vaterländischen Idioms bedienen kann. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß Frau Svärdström auch über einen hochausgebildeten Ziergesang verfügt, von dem sie aber als Konzertsängerin nur spärlichen Gebrauch macht, weil sie die Werte ihrer Kunst mit Recht auf anderem Gebiete zu nützen sucht.





2. Sänger.

Alessandro Bonci.

(1904, 1907.)

Bonci darf als Gesangsvirtuose unbedenklich neben Caruso gestellt werden. Sein Organ ist echt lyrisch, weniger durch Volumen als durch strahlende Wärme hervorragend. Dessen Durchbildung ist musterhaft nach jeder Richtung hin. Alle Tugenden des bel canto sind ihm eigen, und der Sänger übt sie mit einer überlegenen Meisterschaft, deren Mühelosigkeit den Genuß des Hörers noch steigert. Es ist allerdings ein rein sinnlicher Genuß, der mit Kunst im deutschen Sinne wenig zu schaffen hat, der entzückenden Geschmeidigkeit des Boncischen Tenors und der Leichtigkeit seiner Behandlung zu lauschen. Für den Kenner bietet Boncis Virtuosität, und zwar in erster Linie seine bewundernswerte Atemtechnik und das unvergleichliche An- und Abschwellen des Tones, noch eine Quelle ganz besonderen Vergnügens. Minder erfreulich sind des Sängers Programme; sie sind ein Mischmasch aller möglichen Effektstücke — zum größten Teile Operngesänge, die nun einmal auf dem Konzertpodium keine Heimatsberechtigung haben und überdies, wenn auch noch so schön vorgetragen, daselbst von ihrer Wirkung viel einbüßen. Aber wer wird das Programm eines Gesangsvirtuosen so ernst nehmen! Hat es doch keinen anderen Zweck, als der Vermittler eines Ohrenschmauses zu sein. Boncis Technik

ist allen Stilarten gewachsen, nicht so seine Individualität. So gut ihm beispielsweise die Glucksche Arie aus „Paris und Helena" gelingt und so glücklich er den Ton der graziösen und dankbaren Gesänge des „Wüsten"-Komponisten Felicien David trifft, so fern liegt ihm die naive Innigkeit der „Bildnis-Arie" aus Mozarts „Zauberflöte". Die Bedeutung des deutschen Melos unseres Mozart ist ihm noch nicht aufgegangen. Hier soll jeder Ton Kantilene, keiner Ziergesang sein. Warum wählt der Sänger aber auch gerade ein Stück aus einer deutschen Oper Mozarts und nicht eine italienisch komponierte Arie des Meisters, etwa aus „Don Giovanni" oder „Cosí fan tutte"? Da könnte auch seine Atemtechnik Triumphe feiern. Den vollen Stimmglanz, sein erstklassiges Falsett und eine hinreißende Verve zeigt Bonci in neuitalienischen Operngesängen. Da fühlt er sich heimisch, da ist er „auf der Höhe der Situation". Schade nur, daß er sein Können nicht in den Dienst altitalienischer Meistergesänge stellt. Pergolese, Salvator Rosa, Porpora — das wäre das Feld, auf dem seine galante Kunst mit Erfolg sich betätigen, ja vorbildlich werden könnte.

Fritz Feinhals.

(1906.)

Ein Sänger mit glänzenden Stimmitteln und von hervorragenden Eigenschaften. Der Baryton des Herrn Feinhals zeichnet sich vor allem durch außergewöhnlichen Umfang und große Kraft aus. Die Stimme ist überdies so herrlich durchgebildet, daß alle ihre Vorzüge in hellstes Licht gesetzt werden. Ein Ton klingt wie der andere; keine Unebenheit macht sich bemerkbar; Feinhals nimmt die Tenorlage scheinbar ebenso leicht wie die Mittellage,

die sich durch ihre berückende Weichheit besonders auszeichnet. Mit sieghafter Kraft bewältigt er Schuberts „Allmacht", ohne darum die nötige Zartheit für die süße Liebeslyrik des „Sei mir gegrüßt" oder die „Volubilität" für die graziöse Gesprächigkeit des Schumannschen Liedes „Aufträge" vermissen zu lassen. Er versteht es also, sein Organ den verschiedenartigsten Ausdrucksforderungen dienstbar zu machen, obwohl das Färben des Tones nicht gerade seine Sache ist. Seine Lyrik ist gleichsam nur auf einen Ton gestimmt, auf den des Schwärmerischen. Deshalb gelingen ihm auch Lieder wie Schuberts „Sei mir gegrüßt", Schumanns „Dein Angesicht" und „Lotosblume", Wolfs „Heimweh" und Straußens „Winterweihe" am besten. Der Gefühlswärme des Sängers ist eine deutliche Grenze gezogen. Unter eine gewisse Linie steigt sein Empfinden nicht in den Schacht hinab, in dessen tiefsten Tiefen erst die kostbarsten Schätze verborgen liegen. Auch fehlt ihm für gewisse Aufgaben der Überschwang des leidenden oder jubelnden Herzens. Mag sein, daß ein Teil dieses Mangels auf die absichtliche Zurückhaltung des dramatischen Sängers den intimeren Aufgaben der Lyrik gegenüber zurückzuführen ist. Jedenfalls verdient es hohe Anerkennung, daß der Künstler trotz seiner dazu verleitenden Mittel den Stil des Konzertgesanges nicht an einer einzigen Stelle durch theatralische Ingredienzien stört. Aber im Vortrage der dithyrambischen Gesänge „Wenn" und „Heimliche Aufforderung" von Richard Strauß lodert eine Art glänzenden (nicht innerlich sengenden) Feuers auf, das seine Bühnenabstammung dem Kenner unwillkürlich verrät. Sowohl dieses undefinierbare „gewisse Etwas" wie das machtvolle Organ und manche andere wertvolle Eigenschaft des Sängers weisen auf die Bühne hin. Ich denke aber, Herr Feinhals müßte —

wenn er sich in den epischen Stil einlebt — ein vorzüglicher Balladensänger sein; vereinigt diese Kunstgattung doch lyrische und dramatische Elemente in sich. Für meine Annahme sprechen Umfang und Art seiner Stimme, die besonnene Art seiner Darstellung und noch eine Hauptsache: seine musterhafte Aussprache. Auch seine famose Atemführung käme ihm dabei zustatten.

Alexander Heinemann.

(1908.)

Den sonoren Baßbaryton Heinemanns darf man ohne Übertreibung als mächtig bezeichnen und sich baß darüber wundern, daß dessen glücklicher Besitzer ihn nicht in den Dienst der dramatischen Musik gestellt hat. Auf der Bühne würde allerdings ein Großteil der subtilen Wirkungen verloren gehen, die der Kunst Heinemanns ihren Adel verleihen. Der Künstler meistert nämlich sein Organ in hervorragender Weise. Keinen Ausdruck gibt es, dessen er nicht mächtig wäre, und kein zu dessen Erreichung nötiges technisches Mittel, über das er nicht verfügte. Sein Ton strömt frei aus der Brust und ist von idealer Ausgeglichenheit. Alle Stärkegrade sind ihm zugänglich. Seine vollendete Behandlung der Kopfstimme erregt Bewunderung, und selten wird man eine „voix mixte“ von so schöner Resonanz hören wie bei ihm; nicht minder bemerkenswert ist die große Beweglichkeit bei einer so schweren Stimme wie der seinigen. Wir haben also in Heinemann vor allem einen bedeutenden Gesangstechniker zu erblicken, der — mit großer künstlerischer Intelligenz begabt — jeder Aufgabe und Stilgattung gewachsen ist, wenn auch seinem Empfindungsausdrucke ziemlich enge Grenzen gezogen sind. Technik, Kunstverstand und Temperament bilden

in seiner Kunst eine Trias, die sogar über den Mangel echter, tiefer Empfindung hinwegzutäuschen vermag. An deren Stelle tritt bei Heinemann Sentimentalität als Surrogat, wie das besonders in seinem sonst stilvollen Vortrage Beethovenscher Gesänge („Bußlied“, „Wonne der Wehmut“) und in Schuberts Lied „Litanei“ sich bemerkbar macht. Seine objektive Kunst und die ihm eigene Gabe, dem Tone jede gewollte charakteristische Färbung und damit dem ganzen Vortrage Stimmung zu verleihen, qualifizieren ihn geradezu zum Balladensänger, was auch aus seiner Wiedergabe der Loeweschen Balladen „Der seltene Beter“ („Der alte Dessauer“) und „Die Lauer“ („Der Woywode“) unzweifelhaft hervorgeht. Gerade in der erstgenannten aber macht sich der Mangel an Gefühlstiefe empfindlich geltend: der verhaltene Herzenston des wetterfesten alten „Dessauers“ müßte noch viel ergreifender wirken, wenn er nicht nur mit Virtuosität geschauspielert würde. Hingegen ist Heinemanns Vortrag der „Lauer“ ein Meisterstück spannender Schilderungskunst, das nicht übertroffen werden kann; kaum weniger der des Schubertschen „Erlkönigs“. Aber auch humoristische und zarte Lieder gelingen dem vielseitig begabten Künstler. Beethovens „Kuß“, Loewes „Hinkende Jamben“, Hermanns archaisierendes Lied „Der alte Herr“, Schuberts „Wohin“ und Mozarts „Warnung“ sind kleine Kabinettsstücke Heinemannscher Vortragskunst. In seiner Wiedergabe von Rückert-Loewes „Abendlied“ wirkt die stufenweise Abnahme der Tonstärke bis zum verhauchenden Pianissimo, womit der Künstler in ebenso geistreicher als virtuoser Weise das allmähliche Einschlummern der Natur und ihrer Lebewesen schildert, geradezu entzückend. Und doch ist Heinemann nichts anderes als ein glänzender Virtuose, wenn auch im vornehmsten Sinne des Wortes. Die sicheren Wirkungen (allerdings nie solche „ohne

Ursache“) sind seine Domäne, und er erinnert darin an — Ernst Possart, der es ebenso gut versteht, als großer Schauspieler, Regisseur und Deklamator Menschenschicksale an Drähten zu lenken wie Puppen. Die stärksten äußeren Wirkungen seiner Konzerte erzielt Heinemann mit den wirkungsvoll aufgebauten Hans Hermannschen Balladen „Salomo“ und „Drei Wanderer“, denen er, dank seinem reichen stimmlichen Besitze, gewaltige Töne zur Verfügung stellt, deren kluge Verwertung ihm Steigerungen von unbedingter allgemeiner Wirkung ermöglicht. Und so wird er zum erfolgreichen Propagator der Kunst dieses begabten Tondichters. In der Bewältigung starker Gegensätze, die seinen Programmen eine eigenartige Physiognomie verleihen und auch den Erfolg seiner Vorträge steigern, bekundet Heinemann eine überaus wandlungsfähige Natur und eine hervorragende Gestaltungskraft.

Ludwig Heß.

(1907.)

Kunst ersten Ranges! Vom ersten Takte an, den Heß singt, weiß man, daß man es in ihm mit einem bedeutenden Künstler zu tun hat, der auf der Höhe seiner Meisterschaft angelangt ist. Nicht die Stimme ist es, die Heßens Vorträge hörenswert macht; man findet deren weit wohllautendere, biegsamere, glänzendere. Der barytonal gefärbte Tenor des Sängers ist zwar kräftig und ausdauernd, hat aber nichts Bestrickendes, denn er ist von einer nicht zu überhörenden Sprödigkeit des Klanges. Die Art aber, wie der Künstler diese Stimme mit Intelligenz und feinstem Kunstgefühl allen seinen Ausdrucksabsichten dienstbar und seinem kunsttechnischen Willen fügsam macht, die fordert zu größter Bewunderung heraus. Heß ist eine ganz geniale Musikernatur. Seine Begabung hat meines Erachtens aller

dings ihren Schwerpunkt im Reproduktiven, nicht im Schöpferischen. Das scheinen mir seine an feinem Impressionismus und subtilen Intentionen reichen, an absoluter Erfindung jedoch armen Lieder zu bestätigen. Unter den heutigen Liedersängern steht er zweifellos obenan. Seine Kunst bildet einen neuerlichen Beweis dafür, daß man mit großem Kunstverstand jedes Material zu jedem Ausdrucke zwingen kann. Und wie groß und wahrhaftig ist Heßens Ausdruck! Alle Empfindungsarten und -stufen stehen seiner Kunst zur Verfügung, und darum gerade ist er auch ein so hervorragender Schubert- und Wolf-Interpret. Diese beiden, so grundverschieden auch ihre absolut-musikalischen Profile sind, umfassen die ganze Welt der Empfindungen und Stimmungen. Nur ein Künstler von großem, innerem Reichtum ist daher imstande, ihnen überallhin zu folgen. Und so einer ist Ludwig Heß.

Seine Wiedergabe von Beethovens Liederzyklus „An die ferne Geliebte" zeigt uns den Künstler auf voller Höhe. Hier ist alles Sehnsucht und Liebesschwärmerei — echter, unverfälschter Beethoven. Die geliebte Natur, der der große Einsame sein ewig unstillbares Sehnen anzuvertrauen pflegte, spielt auch in diesem Zyklus eine große Rolle. Bei des Meisters Liebeserlebnissen waren stets „Tränen all ihr Gewinnen". Und wie innig kommt das durch Heß zum Ausdrucke; da gibt es nichts Sentimentales, sondern nur Tiefes, Edles und Großes. Und um auf Schubert zu kommen: ein Lied wie „Wehmut", an dem man bisher völlig achtlos vorübergegangen war, entdeckte Heß sozusagen erst; er sah ihm bis auf den Grund — daher auch dessen unvergleichlich tiefsinnige und ergreifende Wiedergabe. Die schöpferische Natur des Sängers feiert darin und in vielen anderen Gesängen wahre Triumphe

über das Material, so daß dieses sogar zu sinnlichen Wirkungen veranlaßt wird, wie in Schuberts „Sei mir gegrüßt!“, Heßens „Klängen“, Wolfs „An die Geliebte“. Wie treffend hält der Künstler die unmittelbar nacheinander gesungen „Müllerlieder“: „Die liebe Farbe“ und „Die böse Farbe“ auseinander! In beiden aber tritt die kleine Eifersucht fast ganz hinter dem bitteren Schmerze zurück. Schuberts „Auflösung“ mit seiner Ekstase der Künstlerwonne mutet ganz modern an; nur schämte sich Schubert nicht (wie das heute der Fall zu sein pflegt), seine Ekstase in einer greifbaren Melodie ausströmen zu lassen, wodurch sie weder an Adel noch an Größe verloren hat. Heßens Wiedergabe des Liedes ist kongenial. Die geist-, stimmungs- beziehungsweise humorvollen Gesänge von Hauseggers „Lenz Wanderer“, „Auf der Heide“, „Der Teufel ist fort“ kommen in des Künstlers Vortrag glänzend zur Geltung.

Die beste Gelegenheit, seine hervorragende Intonations- und Gesangskunst zu zeigen, bieten dem Sänger seine eigenen Lieder. Es wird kaum je einen singenden Komponisten gegeben haben, der an den Sänger auch nur annähernd so große — man könnte fast sagen: rücksichtslose — Anforderungen stellt wie Heß. Daß sie erfüllbar sind, beweist er zwar. Wo sind aber die Sänger außer ihm, die ihm als Komponisten werden Gefolgschaft leisten können? Das bezieht sich hauptsächlich auf sein Lied „Liebe“.

Ferdinand Jäger junior *).

(1902, 1903.)

Jäger hat sehr viele Eigenschaften, die Ohr und Herz erfreuen: eine weiche, edle, vortrefflich ge-

*) Ein Sohn des bekannten, vor einigen Jahren verstorbenen Wagner-Sängers Ferdinand Jäger.

schulte, zwar ziemlich kleine, aber durch Schmelz und Tragfähigkeit sich auszeichnende Stimme, an der — vorläufig wenigstens noch — die Mittellage und Tiefe die Höhe an Klangschönheit und Modulationsfähigkeit übertreffen; dazu kommt eine schlechthin musterhafte Behandlung des Wortes und eine tadellose Atemführung. Material und Schulung allein jedoch würden zur Erzielung so edler Eindrücke nicht hinreichen, wenn der Sänger nicht noch andere Vorzüge besäße, die seine Leistungen erst zur Höhe echten Künstlertums erheben.

Vor allem gehören dazu: die — übrigens nie in Sentimentalität oder Exaltation ausartende — Herzenswärme, die allen Vorträgen des Künstlers innewohnt, die Vornehmheit der Darstellung und ein selten entwickeltes Stilgefühl, das wohl als von seinem trefflichen Vater ererbt gelten darf. Dieses Stilgefühl bewahrt den jungen Meistersänger vor jeder Sucht nach billigen Wirkungen, insbesondere bei der Wiedergabe von Balladen. Es mag ja sein, daß das Temperament, das allerdings hie und da zu vermissen ist, bei ihm noch nicht ganz entwickelt ist; diesen kleinen Mangel machen aber die erwähnten bedeutsamen Vorzüge fast wett.

Im Balladenvortrage wird Jäger nie theatralisch, wie so manche seiner Kollegen. Und doch, wie dramatisch versteht er Loewes grandioses Stück „Odins Meeresritt" zu gestalten, ohne aber je den epischen Stil zu durchbrechen, den er hier in besonders mächtiger und eindrucksvoller Breite zur Darstellung bringt. Die mit „dramatisch" bezeichnete Wirkung erreicht der Künstler durch ein scharfes und doch nie outriertes Auseinanderhalten der sprechend eingeführten Personen, so der Elfenkönigin und des Thomas in Loewes „Thomas der Reimer" und Olufs und Odins in desselben Meisters oben genannter Ballade. Auch im Zurückdämmen des

lyrischen Ausdruckes, der dem Sänger — wie es sich im wirkungssicheren Vortrage Schubertscher und Wolfscher Lieder erweist — voll zur Verfügung steht, zeigt er sein hervorragend feines stilistisches Empfinden.

Sein alter ego ist der am Klavier mitdichtende Dr. Heinrich Potpeschnigg, der als Begleiter seinesgleichen sucht.

Dr. Felix Kraus und seine Gattin.

(1901.)

Herr Dr. Felix Kraus, ein geborener Wiener und Schüler Stockhausens, genießt bereits seit einigen Jahren den Ruf eines der hervorragendsten Konzertsänger der Gegenwart. Sein schönes, männliches, voll und rund klingendes, musterhaft gebildetes Organ, ein umfangreicher Baßbaryton, dient den vornehmsten und edelsten künstlerischen Absichten. Mit feinem Geschmack verbindet der echt musikalische Sänger die seltene Gabe, seine Stimme dem Charakter des vorgetragenen Gesanges entsprechend zu färben. Wie er beispielsweise in Brahmsens Lied „Verrat" mit völliger Wahrung des lyrischen Grundzuges die beiden Personen charakterisiert, ohne in den epischen Stil zu geraten, verdient Beachtung. Ein echtes Strophen-Volkslied müßte durch diese Art des Vortrages zu ganz besonders eindringlicher Wirkung kommen. Sehr löblich ist bei Kraus das Halten der Noten nach ihrem vollen Werte, das sich gar manche Sänger zum Muster nehmen könnten. Eigentümlich berührt das mezza voce des Künstlers. So vollendet er es auch beherrscht, macht es doch den Eindruck, als ob es einem anderen Organ angehöre.

Es ist kein Leichtes für Dr. Krausens Gemahlin, sich neben diesem ausgezeichneten, tief angelegten Künstler

ehrenvoll zu behaupten. Die schöne Frau hat einen kräftigen, pastosen Mezzosopran, der trotz der ihm unverkennbar zuteil gewordenen ausgezeichneten Schulung in zwei verschiedene Klangfarben sich scheidet. Ganz herrlich klingt die eigentliche Altlage bis zum a hinauf. Von dort ab nach der (merklich beschränkten) Höhe zu fehlt es der Stimme an Festigkeit und macht sich überdies ein gewisser nasaler Charakter geltend. Nicht nur aus diesem Grunde aber gelingt der Künstlerin ein Lied wie Webers volkstümliches Strophenlied „Heimlicher Liebe Pein", das sich in der oben bezeichneten günstigen Stimmlage bewegt, besonders gut, sondern auch deshalb, weil ihrem Wesen und Organ zweifellos die ernsten, schweren Lieder besser entsprechen als die heiteren und naiven.

Im Vortrage von Duetten zeigt das Künstlerpaar die schönste äußere und innere Übereinstimmung.

Johannes Messchaert.

(1901.)

Johannes Messchaert ist ein großer Sänger, dem eine wahrhafte edle und reiche Kunst eigen ist. Wer Hugo Wolfs wundervolles Stück „Weylas Gesang" oder Schumanns äußerst charakteristisches Lied „Der Kontrabandiste" nicht von Messchaert gehört, kennt sie nicht ganz. Der große Umfang seines edlen männlichen Organes, dessen vollendete Schulung nach jeder Seite der Technik hin, seine musterhafte Aussprache des Textes und sein feines, nie aufdringlich verwendetes Charakterisierungstalent, welchem seine hoch ausgebildete Kunst, den Ton zu färben, unschätzbare Dienste leistet, machen ihn in erster Linie für den Balladenvortrag geeignet. Seine überaus zarte Empfindung und die bewunderungs-

würdige Modifikationsfähigkeit seines Organes, dessen mezza voce ebenso bezaubernd klingt wie die kraftvolle Fülle der sonoren Mittellage und Tiefe, lassen ihn zum Liedersänger geradezu berufen erscheinen. In seinem Liedvortrage vermeidet er jede Übertreibung; sein tiefes Gefühl artet nie in Rührseligkeit aus, was vielleicht manche mit Unrecht als Mangel empfinden mögen. In Schumanns alle Töne der Lyrik vom zartesten Seufzer bis zum wildesten Schmerzensschrei in sich schließenden Lieder-Zyklus „Dichterliebe" zeigt er den ganzen Reichtum seines Empfindens, in Loewes köstlichem „Hochzeitslied" oder gar in dessen „Heinzelmännchen" seinen fein abgetönten Humor. Jedes Wort, jeder Ton bedeutet da höchste Meisterschaft. Soll ich noch von dem unübertrefflichen Portamento sprechen, wie es in seiner Wiedergabe von „Weylas Gesang" oder in Brahmsens „Feldeinsamkeit" zu bewundern ist? Anerkannt muß auch werden, daß Messchaert als Sänger den Holländer in sich ganz überwunden hat.

Anton Sistermans.
(1900.)

Dieser Sänger verfügt über eine edle, sonore Barytonstimme von echt männlichem Charakter, die in der Höhe an Glanz zunimmt, beachtenswerte Gesangstechnik, feinen Geschmack in der Auswahl und im Vortrage der Gesänge und auch Wärme der Empfindung, die jedoch über ein gewisses Maß nicht hinauszugehen vermag, wie es sich beispielsweise in seiner Wiedergabe von Schumanns „Frühlingsnacht" deutlich zeigt. Was Sistermans' Gesang entschieden beeinträchtigt, ist die Manier, die Töne allzusehr zu „decken", was besonders in der Mittellage und Höhe auffällt, wogegen die Tiefe

dank richtigerer Behandlung viel freier klingt; ferner die fremdartige Aussprache. Die Konsonanten klingen oft zu weichlich, während die Vokale nur teilweise richtig artikuliert werden. So hört man nie ein richtiges deutsches o oder ö, nie ein geschlossenes e, sondern stets eine Mischung dieser Laute mit dem a-Charakter, so daß beispielsweise aus ö ein ä wird. Ich will es gerne zugestehen, daß an dieser Vokalisation die Landsmannschaft des Sängers Schuld trägt. Sistermans ist Holländer. Dieses Volk bildet die Laute mehr hinten im Halse als vorne, daher auch das scharfe „ch" und die offenen o-Laute, welche beide auch die Spanier haben. Selbst ein Lehrer wie Julius Stockhausen, der in der Vokalisation als Künstler und Unterweiser groß ist, vermochte nicht, diesen Übelstand (der übrigens beim „ü" nicht hervortritt) bei Sistermans zu beseitigen. Auch die Verbindung nicht zusammengehöriger Konsonanten, die an anderen Schülern Stockhausens nicht zu bemerken ist, fiel mir auf. Diese tonfördernde Regel der italienischen Methode eignet sich für die deutsche Sprache durchaus nicht.

Beschauliche oder elegische Gesänge wie Schumanns „Der Nußbaum", oder die schönen Volkslieder „Sagt, wo sind die Veilchen hin" und „Das Mühlrad" gelingen dem Künstler am besten. Das sind Meisterstücke hervorragender Vortragskunst. Hingegen trifft Sistermans den wechselnden Ton der Ballade minder.

Leo Slezak.

(1905, 1906.)

Herr Slezak ist nicht nur ein temperament- und empfindungsreicher dramatischer Sänger, der seine Leistungen im Gegensatze zu gar manchem seiner Fachkollegen reiflich überdenkt und ausarbeitet, sondern auch

ein ganz vortrefflicher Liedersänger, der es mit den besten Konzertsängern unbedenklich aufnehmen kann. Er wird sich nur davor zu hüten haben, seine Vortragsabsichten allzusehr zu unterstreichen, weil er dadurch Gefahr läuft, in Manieriertheit zu verfallen. In seinem Liedvortrage würde nichts den Theatersänger verraten, wenn nicht manchmal unwillkürlich der von ihm meist mit feinem Stilgefühl zurückgehaltene Heldenton des Sängers die keuschen Schleier des Lyrischen wie heller Sonnenschein durchbrechen würde. Und warum auch nicht? Liedersingen heißt nicht unter allen Umständen mit halber Stimme singen (viele Konzertsänger haben eben überhaupt nur eine halbe oder Viertel Stimme zur Verfügung), sondern: nicht mehr und nicht weniger Ton geben, als das betreffende Lied es nötig hat. In Liedern wie „Cäcilie" von Rich. Strauß und „Lenz" von Hildach wird sich auch der gestrengste Kunstrichter an der echter Begeisterung zu Gebote gestellten üppigen Tonfülle des Künstlers erfreuen. Sein reizendes mezza voce ist ein für den Eindruck seiner Liedervoträge unschätzbarer Vorzug. Kein Wunder, daß der Künstler davon reichlich Gebrauch macht und gerne Lieder wählt, welchen die Anwendung dieser Technik zustatten kommt. Besonders gelingt ihm das Zärtlichschmachtende, Sentimentale. Beethovens „Adelaide", Liszts „Es muß ein Wunderbares sein", Schumanns „Lotosblume" sind demnach Muster seiner Vortragskunst.

Vor allem besitzt der Künstler für den Liedvortrag ein unschätzbares Gut, das sich nicht erwerben läßt: echte Herzenswärme; und damit erobert er sich die Herzen seiner Hörer. Daß er aber auch den Kenner zu fesseln versteht, ist einzig und allein das Ergebnis seines Fleißes und ernsten künstlerischen Strebens. Mit dem Reichtum seiner frühlingsfrischen Stimme, einem weichen, biegsamen

lyrischen Tenor, geht er ökonomisch um, indem er zarte Kopf- und kräftige Brusttöne geschmackvoll verteilt, ohne die durch das vorgetragene Stück gezogene Stilgrenze zu überschreiten, wenn man auch den Eindruck hat, daß hier weniger bewußte Disposition als angeborener Instinkt waltet. Nur hie und da vermißt man die Übergangstöne der Vermittelung zwischen den beiden Singarten.

Slezak kann als Liedersänger ein weißer Rabe unter seinen Opernkollegen genannt werden; ich halte ihn daher für berufen, im Wiener Musikleben die Stelle des einst vielgefeierten Gustav Walter einzunehmen, eifrigstes Fortarbeiten auf der mit so viel Glück betretenen Bahn vorausgesetzt.

Der Sänger-Komponist Adolf Wallnöfer.
(1902.)

Es gehörte zum Ruhmestitel der „Sänger" der Vorzeit, daß sie die Weisen, die sie zu ihren dichterischen Worten ersonnen hatten, selbst sangen und sogar begleiteten. Seitdem das leidige Spezialistentum auf allen Gebieten unseres Kulturlebens herrscht, wodurch von den verschiedensten organischen Gebilden dieser den einen, jener einen anderen Teil an sich gerissen hat; seitdem das künstlerische „Wie" an die Stelle des „Was" getreten; seitdem sich die Lyra — oder die Laute — in den monströsen Konzertflügel verwandelt hat, gibt es keine Barden mehr. Aus dem Ganzen ist ein — allerdings sehr verfeinertes — Halbes geworden. Echte Sängernaturen aber sehnen sich nach dem Bardentum zurück. Eine solche ist Adolf Wallnöfer.

Dieser Künstler dichtet (ich weise auf seine gedankentiefe „Hymne an die Erde" hin, die er für Tenorsolo mit Orchester vertont hat, und an das Libretto zu seiner Oper „Eddystone"), er komponiert — es sind von

ihm über zweieinhalbhundert einstimmige Lieder, viele Klavierstücke, einige größere Chorwerke und eine Oper erschienen — und er singt, ist er doch im Besitze einer der schönsten und größten Tenorstimmen, die es heute gibt; ja, er singt auf der Bühne und im Konzertsaale. Jene besitzt überdies in ihm einen ebenso gewandten Darsteller, wie dieser einen geschmackvollen Klavierspieler.

Das Charakteristische der Wallnöferschen Gesänge ist: reiche melodische Erfindung, schöner „Zug", der in einzelnen Liedern einen geradezu hinreißenden Schwung erreicht, vollklingende, dabei nie überladene und sehr klaviermäßige Begleitung, deren Oberstimme jedoch allzu häufig mit der Singstimme geht, natürliche und doch stets vornehme Harmonik, eine etwas zu sorglose deklamatorische Behandlung des Wort- und Satzakzents und — was den unbestreitbarsten Vorzug aller Stücke bildet — eine überaus dankbare Art, für den Sänger zu schreiben, die den Komponisten allerdings wiederholt zu Konzessionen veranlaßt, welche den Charakter seiner Produkte in nicht immer glücklicher Weise beeinflussen. Das gilt besonders von den Schlüssen, die freilich ihre Wirkung auf die Allgemeinheit der Hörer nie verfehlen werden. Wallnöfer ist somit infolge seiner glücklichen Doppelbegabung einer der wenigen Vertreter des echten Singeliedes im Gegensatze zum modernen Charakterliede. Dadurch erscheint er allerdings als nicht ganz modern, so feine Stimmungen er auch auszulösen versteht*).

---

*) Im vierten und fünften Wallnöfer-Album (Leipzig, Breitkopf & Härtel) kann man eine neue Stilperiode des Komponisten feststellen. Die Harmonik der darin enthaltenen Gesänge ist reicher und charakteristischer. Es sind Früchte männlicher Vollreife, die von großer Anschauungs- und Empfindungsweise Zeugnis geben.

Große Begabung zeigt der Komponist auf dem Gebiete der Ballade, was sein „Graf Eberstein" beweist, der sich — abgesehen von der etwas zu aufdringlich gebrachten Pointe, die Loewe mit so genialer Dezenz behandelt — sehr wohl neben der auf den gleichen Text komponierten Ballade dieses großen Meisters sehen lassen kann.

Was nun Wallnöfer als Sänger betrifft, so ist vor allem die phänomenale Ausdauer zu bewundern, mit der er in rascher Folge eine große Zahl anstrengender Gesänge in bis zum Schlusse unverminderter Frische zum besten gibt. Das allein schon ist eine staunenswerte physische Leistung, die ihm nicht so bald ein anderer Tenorist nachmachen wird. Dazu kommt noch die volle geistige Hingabe. Allerdings fühlt man, daß Wallnöfer infolge der souveränen Beherrschung des Stofflichen und Stimmlichen nicht mehr unter seinen künstlerischen Expektorationen leidet, sondern völlig als Meister über der Sache steht. Seine herrliche, goldene, warme Stimme flutet wie ein breiter Strom leicht aus der Kehle, so daß man nie die Empfindung hat, der Sänger strenge sich auch nur im geringsten an. Das gilt auch von den verschwenderisch gebrachten glänzenden hohen Tönen dieses einstigen Barytons. Die Art des Vortrages läßt zwar den Opernsänger erkennen, indem ihm die feineren und feinsten Differenzierungen und Färbungen des Tones fehlen; die künstlerische Intelligenz Wallnöfers ist aber eine so hohe, daß er dessenungeachtet nie den Rahmen des Konzertvortrages überschreitet. Alles in allem ein Künstler, den man gehört haben, und ein Komponist, dessen Arbeiten man kennen soll.

Das Berliner Vokal-Quartett.
(1905.)

Die Damen Jeanette Grumbacher de Jong und Therese Behr und die Herren Kammersänger Ludwig Heß und Artur von Eweyk haben sich zu einem Vokal-Quartette zusammengetan, das außerordentliche Vorzüge aufweist. Jeder von den vieren ist ein hervorragender und namhafter Gesangskünstler, der für sich allein schon das Interesse des Hörers zu fesseln imstande wäre: Frau Grumbacher de Jong besitzt einen sympathischen, nicht allzu kräftigen, aber fein durchgebildeten Sopran von nennenswerter Beweglichkeit und Ausdrucksfertigkeit, dessen ganze Art sich so recht zur führenden Stimme eines Quartetts eignet; Fräulein Behr, eine Schülerin Stockhausens und der Etelka Gerster, ist in Deutschland als Liedersängerin mit Recht sehr beliebt. Sie behandelt ihren weichen, schön ausgeglichenen Mezzosopran mit künstlerischer Vornehmheit. Herr Heß, dessen Kunst oben bereits eingehend besprochen worden ist, stellt seinen saftigen Tenor und sein Meisterkönnen in den Dienst des Ganzen. Die Wärme und Eleganz seines Vortrages kommt besonders dem in Schumanns „Spanischem Liederspiel" eingelegten Liede „Hidalgo" dieses Meisters sehr zustatten. Auch der Bassist des Quartetts, der Amerikaner van Eweyk, ein Schüler des vortrefflichen Felix Schmidt in Berlin, hat sich als Konzertsänger längst einen großen Ruf erworben. Sein glockentöniger Baßbaryton ist bei aller Kraft sehr schmiegsam. Geschmackvoll und mit edlem Ausdrucke, jedoch ohne Sentimentalität, singt er Schumanns gemütsinnige Romanze „Flutenreicher Ebro". Die Klangcharaktere der vier schönen Stimmen passen ungemein gut zueinander, als wären sie mit Liebe und Verständnis

von einem feinen Ohre unter Hunderten ausgewählt worden. Natürlich hat hieran auch die künstlerische Intelligenz und das Stilgefühl der Sänger selbst wesentlichen Anteil. Man hat hier das Ergebnis ausdauernder Arbeit vor sich, mit der eine so feine Abtönung des Zusammenklanges erreicht wurde, die das Gefühl kaum aufkommen läßt, daß vier Personen am Werke sind. Und doch gibt sich bei aller bescheidenen Einordnung des Einzelnen in das Ganze die Individualität jedes Künstlers zu erkennen. Die Ensemble-Technik (rhythmische Präzision, Dynamik, Gleichzeitigkeit der an- und auslautenden Konsonanten) läßt keinen Wunsch offen. Bedauerlich ist es, daß dieses Elite-Quartett nicht einige vierstimmige a cappella-Gesänge, etwa alte Madrigale und Motetten, zum Vortrage bringt. Diese würden — schon was die Klangwirkung betrifft — einige Abwechselung ins Programm bringen.

Bei aller Vortrefflichkeit der Brahmsschen „Zigeunerlieder" ist eine gewisse Monotonie kaum zu vermeiden, wenn sie alle in einem Zuge gesungen werden, wozu sie ja auch nicht bestimmt sind, da sie wohl eine Reihe bilden, aber keinen inneren Zusammenhang haben, der einen zyklischen Vortrag rechtfertigen könnte. Dazu kommt, daß es ausschließlich Quartette sind. Anders steht es mit Schumanns „Spanischem Liederspiele". Da wechseln Männer- und Frauenduette, Einzelgesänge und Quartette ab.





3. Pianisten und Pianistinnen.

Eugen d'Albert.

(1904.)

Der Name Eugen d'Albert bewirkt fast immer das Wunder eines ausverkauften Saales. Alles, was musikalisch oder wenigstens musikfreundlich ist, und alles Männliche und Weibliche, was da auf dem Klaviere kriecht und fliegt, findet sich zusammen, um den Vorträgen des Künstlers zu lauschen, der heute einstimmig als der Universalerbe der pianistischen Kunst Liszts, Rubinsteins und Bülows bezeichnet wird. Mit einer solch verallgemeinernden Wertung ist freilich nicht nur nichts getan, sondern unserem Künstler auch kaum eine besondere Ehre erwiesen. Denn in dieser Bezeichnung fehlt die Anerkennung der ausgesprochenen Individualität, die d'Albert unzweifelhaft darstellt; deckt er sich doch — wenn man von allen von ihm übernommenen Traditionen absieht — mit keinem der genannten großen Meister des Klaviers, obwohl ein Teil von dem Wesen eines jeden in ihm enthalten zu sein scheint, so etwa von Liszt die sichere und zielbewußte kraftvoll plastische Darstellung, von Rubinstein das die Wiedergabe oft beinahe gefährdende Temperament, von Bülow die fast kühle musikalische Überlegenheit. Nur in der Schwärmerei und in der Gefühlsschwelgerei sind ihm die beiden ersten überlegen; dieser Zug liegt ihm wohl überhaupt am fernsten, wodurch er sich als ein echtes

Kind unserer Zeit erweist. Dafür steigt er in tiefste Tiefen und legt geheimste Goldadern frei, wie es nur ein wahrhaft Begnadeter kann. Wer mit ihm in die Schachte zu steigen vermag, wird des Mitgenusses seiner Bergmannsarbeit teilhaft, andere allerdings nicht; denn unser Künstler verschmäht es in beinahe unfreundlicher Weise, uns zu seiner Begleitung einzuladen oder mit den Fingern auf den Wert und die Bedeutung der von ihm aufgedeckten Schätze zu zeigen. Er versucht es also weder, uns gewaltsam mitzureißen (wie z. B. Rubinstein) oder zu belehren (wie etwa Bülow), sondern geht ruhig und aus innerster Überzeugung seinen Weg, so daß es fast den Anschein hat, als spielte er für sich allein. Er gestattet uns nur den Zutritt. Das aber ist der rechte Mann für die beiden Größten: für Bach und Beethoven. Würde er nichts zum besten geben, als die C-moll-Passacaglia des ersten und die „Appassionata" des zweiten, so hätte er genug getan. Zu überbieten sind diese beiden wahrhaft großen Leistungen nicht einmal durch ihn selbst, schon weil alle Schönheit und Bedeutung späterer Tonsetzer ihm nicht Gelegenheit bieten können, tiefer zu steigen, als er hier schon gestiegen ist. Bei den meisten Pianisten bilden diese beiden Großmeister nicht viel mehr als die nun einmal beliebt gewordene Einleitung zur eigentlichen Darbietung, die „man" über sich ergehen läßt, weil es eben schicklich ist, in einem anständigen Klavierabende erst den „Klassikern" seinen Respekt zu bezeigen: zuerst die Arbeit, dann der Genuß!

So kommt es denn, daß in d'Alberts Konzerten nicht Schubert, Schumann, Chopin und Liszt (den er mit leuchtendem Glanz spielt), sondern stets die Beethovensche Sonate die pièce de résistance bildet. D'Alberts Kunst ist zwar so groß und sein technisches

Können so außerordentlich, daß er damit alles fertig kriegt. Noch ausschlaggebender aber ist das Persönliche in ihm. Er ist der männlichste unter allen Pianisten; deshalb vermag er auch, wie keiner, Bach und Beethoven gerecht zu werden. Sein polyphones Empfinden und die damit eng verbundene Gabe plastischer Darstellung geben ihm die Mittel hierfür an die Hand. Dazu kommt die physische Kraft, welche diesen kleinen Vegetarier zu einer Tonentfaltung befähigt, die ihresgleichen sucht. In dem flutenden Tonmeere der (von ihm selbst meisterhaft übertragenen) „Passacaglia", dieses an figuraler Erfindung krösusreichen Bachschen Stückes, würde gar mancher Spieler ertrinken; d'Albert aber teilt die Wogen mit mächtigen Armen und kommt als Sieger ans Ziel. Steigerungen, wie er sie hier hervorbringt, scheinen der physischen Grenzen des Einzelnen zu spotten. Nicht zu leugnen ist allerdings, daß die linke Hand des Künstlers dynamisch präponderiert, was sich wiederholt sogar störend bemerkbar macht.

Schöpft d'Albert den ganzen Inhalt der „Appassionata" aus, indem er sie aus dem trotzigen Geiste ihres Schöpfers heraus und mit wahrhaft dramatischer Lebendigkeit wiederschafft, so erweckt er mit einzelnen Teilen von Schumanns „Karneval", mit der sozusagen legendenhaften Reproduktion der Chopinschen As-dur-Ballade und dem virtuosenhaften Vortrage des von ihm fast in ein modernes Konzert-Scherzo verwandelten F-moll-Impromptus von Schubert (Opus 142, Nr. 4) ein gewisses Befremden. Das Gewicht seiner künstlerischen Persönlichkeit ist jedoch so groß, daß wir ihm vertrauensvoll auch auf Wegen folgen, deren Betretung uns sonst nicht möglich wäre. Ich denke dabei an den etwas nüchtern aus seinen treuen deutschen Augen blickenden „Eusebius", an das nichts weniger als schüchterne weibliche Geständnis („Aveu"), an die etwas ungestüme „Promenade" im „Karneval", an die wunder-

liche Hervorhebung einer indifferenten aufsteigenden Mittelstimme in der genannten Chopinschen Ballade u. a. m., wie denn auch die Rastlosigkeit, mit der bei d'Albert eine Nummer des Programms der andern sozusagen auf die Fersen tritt, die Wirkung der Vorträge nicht gerade fördert, weil auf diese Weise keiner von ihnen im Hörer ausklingen kann. In früheren Jahren ist mir dieses Hasten in den Vorträgen d'Alberts nicht aufgefallen. Mag sein, daß den großen Musiker d'Albert das Klavierspielen nicht mehr in demselben Maße interessiert wie in früheren Tagen, seitdem er sich immer mehr der schöpferischen Tätigkeit zugewendet hat. Das wäre nur begreiflich. Aber andererseits muß einem Künstler von der Bedeutung d'Alberts auch die nachschaffende Kunst viel zu hoch stehen, um ihm mehr oder minder nur als Melkkuh zu dienen, wie es jetzt häufig den Anschein hat. Es wäre denn doch bedauerlich, wenn die Welt über dem gewiß hochbegabten Tonsetzer den unvergleichlichen Pianisten d'Albert verlieren müßte. So weit sind wir aber — Gott sei Dank — noch nicht. Die hier ehrlich aufgezeigten Schlacken der reproduktiven Kunst d'Alberts bedeuten ja nur wenig gegen die großen Eindrücke, die dieser begnadete Künstler uns noch immer vermittelt.

Wilhelm Backhaus.

(1907.)

Wilhelm Backhaus nennt sich der neueste Stern am Himmel der Kunst des Klavierspieles. Das Äußere des Künstlers fällt durch einen sympathischen Kopf mit langem, seidenartigem Blondhaar und durch außergewöhnlich große Hände auf. Infolge einzelner hymnenartiger Berichte, die mir zu Gesicht gekommen waren, blieb mir — offen gestanden — eine kleine Enttäuschung nicht erspart, als

ich den Pianisten in einem eigenen Klavierabende zum erstenmal hörte. Backhaus ist noch kein völlig ausgereifter Künstler, der Offenbarungen auf dem Gebiete seiner Kunst zu machen hat, — kein Wunder, denn der junge Mann dürfte kaum über vierundzwanzig Lenze zählen — sondern nur ein musikalisch sehr talentierter, technisch selten beanlagter und auf einem hohen Gipfel der Ausbildung angelangter Klaviervirtuose. Ich selbst bin der festen Überzeugung, daß man Backhaus, vorausgesetzt, daß er durch übermäßiges Konzertieren nicht Schaden leidet und ernst weiterstrebt, binnen wenigen Jahren den ersten Größen des Klavierspiels beizählen wird. Derzeit aber ist er eine solche noch nicht; dazu fehlt ihm das reiche Leben, das den Künstler erst innerlich reif und fähig macht, die aus den Leiden und Leidenschaften eines Dichterdaseins entsprossenen Kunstwerke in ihren Tiefen zu erfassen und wiederzugeben. Das bezieht sich vor allem auf Beethoven, Schumann und Chopin. Von den beiden ersten hat Herr Backhaus (wohl auf klugen Rat hin?) nichts in sein Programm aufgenommen, von Chopin aber hauptsächlich Stücke, die diesen Einzigartigen mehr von der klavieristischen, als von der dichterischen Seite zeigen, nämlich ein Prélude und drei Etuden. Die zwei weiteren Stücke dieses Meisters (Des-dur-Nocturne und As-dur-Ballade) wurden sozusagen vor der Tür des Heiligtums gespielt, zu dem dem jungen Künstler — vorläufig wenigstens — noch der Schlüssel fehlt. Ihre Wiedergabe erschien nüchtern: das Nocturne ohne Schwärmerei und Zartheit, gleichsam in helles Sonnenlicht statt in Mondenschimmer getaucht (womit aber nicht gesagt sein will, daß die leidenschaftlichen Wallungen darin unberechtigt waren), die Ballade ohne die großen dionysischen Ekstasen. Dasselbe muß von dem ganz poesielos gespielten Lisztschen „Waldesrauschen" gesagt werden, das er lediglich als bravouröse

„Konzert-Etude" (als welche es auf dem Titel bezeichnet ist) auffaßte, und gilt in noch erhöhtem Maße von desselben Meisters „Liebestraum". Im Hinblick auf die genannten Vorträge fühlt man sich versucht, den Namen des Künstlers als Omen zu betrachten, wenn man mit ihm eine Metathesis vornimmt: das Spiel des Herrn Backhaus erscheint nämlich etwas hausbacken. Auf weit höherer Stufe steht es in jenen Stücken, denen ein mehr formalistischer Charakter anhaftet, oder in solchen, die früheren Epochen angehören. Es trat demnach hier der seltene Fall ein, daß die Wiedergabe des ersten (älteren) Teiles des Programms die des zweiten überragte. Schon der Vortrag von J. S. Bachs „Chromatischer Phantasie und Fuge" erweckte die höchsten Erwartungen für das nachfolgende. Das war wirklich einmal eine Phantasie. Den improvisatorischen Charakter habe ich kaum je so zum Ausdrucke bringen hören. Man muß den jungen Mann auch zu der geistvollen Art beglückwünschen, mit der er die Phantasie gleichsam in drei Teile architektonisch gliederte: in ein freies Präludieren (die ersten 48 Takte), in ein dramatisch dargestelltes Rezitativ (die weiteren 26 Takte) und in einen chromatisch langsam herniedersinkenden Abgesang (die letzten 5 Takte). Sollte das nicht auf seinem eigenen „Mist" gewachsen sein, so möge der Meister gelobt werden, der es ihn gelehrt und dessen Weisungen er so trefflich verstanden hat. Die Fuge brachte der Pianist mit ganz hervorragender Klarheit und Plastik zu Gehör. Klarheit ist überhaupt die Haupttugend seines Spieles. Sie herrschte auch im Vortrage der Paganini-Variationen von Brahms, diesem kolossalsten, aber auch gefürchtetsten Variationenwerke der nachbeethovenschen Zeit. Es bildete den Höhepunkt seiner Vorträge. Wer das so spielen kann, wie es Backhaus tut, verdient die größte Aufmerksamkeit der Musikwelt. Hier entwickelte

der Pianist eine so grandiose, in allen Sätteln gerechte Technik, besonders eine phänomenale Freiheit und Beweglichkeit des Handgelenkes, daß man aus dem Staunen nicht herauskam. Nicht minder angenehm fiel die Besonnenheit auf, mit der er hier das jugendliche Ungestüm bändigte, was ihm sichtlich zu schaffen macht. Es gelang ihm aber nicht immer. So schlug es im überhasteten Vortrage der Chopinschen Etuden in As- und Ges-dur (Op. 25, Nr. 1 und 9) wie auch in dem robusten Anfassen des Schlusses der zuletzt genannten, ferner in einzelnen Partien bei Liszt und besonders in der As-dur Valse (Op. 42) von Chopin durch. Es sei gerne zugestanden, daß ihn zu solchen Übergriffen mehr seine stupende Technik verleitet als der Mangel an musikalischem Geschmack, obwohl sich manche Veranlassung fand, an diesem zu zweifeln, so die Hinweglassung zweier Variationen in dem Brahmsschen Werke und besonders die haarsträubenden Zugaben, die er bot. Vollends bei Liszt bewies Backhaus, daß er es in technischer Hinsicht mit jedem seiner pianistischen Kollegen aufnehmen kann. Bei ihm sticht keine Disziplin besonders hervor; er beherrscht sie alle in gleicher Weise. Nur die Nerven in gutem Sinne fehlen ihm, wie sie Godowsky, Paderewski, Pauer, Reger, Reisenauer, Sauer, Grünfeld besitzen; darum ist auch seinem Anschlage, trotz dessen weicher Fülle und Rundung, die Fähigkeit des Tonfärbens ziemlich versagt, wodurch sein Vortrag eine gewisse Monotonie erhält.

Béla Bartok.

(1906.)

Als Mitwirkender in einem Gesangskonzerte lernte ich einen bisher noch völlig unbekannten, hochinteressanten jungen Künstler, den Pianisten Béla Bartok, kennen, dessen

Talent mir der allgemeinen Aufmerksamkeit wert erscheint. Die Art nämlich, wie Bartok Bachs chromatische Phantasie und Fuge wiederschuf, war so bedeutend und eigenartig, ohne etwa eigenmächtig zu sein, daß ich bei den ersten Takten schon den Eindruck einer persönlichen Kunst gewann, dazu angetan, auf die folgenden Vorträge des Spielers gespannt zu machen. Und auch bei diesen wurde man nicht enttäuscht. Sowohl die Cis-moll-Nocturne, wie die G-moll-Ballade von Chopin gestaltete der Pianist so durchgeistigt und temperamentvoll, daß man über dem musikalischen Poeten in ihm den „Pianisten" vergessen konnte; man fühlte: der Künstler hatte die Stücke neu erlebt, und das war es, was sie auch den Hörer miterleben ließ. Ein Scherzo seiner Komposition von eigenartiger Physiognomie gab dem vortrefflichen Künstler Gelegenheit, sich auch von der schöpferischen Seite zu zeigen.

Ferruccio Benvenuto Busoni.

(1906.)

Das Prophezeien in Kunstdingen ist meist eine sehr undankbare Sache. Gibt aber die Zukunft einer solchen Prognose recht, so hat derjenige, der sie gestellt, alle Ursache, sich darüber zu freuen, daß ihn sein Blick nicht getäuscht hat. Ich gestehe es offen, daß mir die Prognose, die ich Ferruccio Benvenuto Busoni gestellt, als er 1878 mit seinen Eltern als zwölfjähriger Knabe nach Graz kam, heute aufrichtige innere Befriedigung gewährt. Aus diesem „Wunderkind" ist ausnahmsweise wirklich einmal ein bedeutender Künstler geworden. „Nicht das mechanische Können, sondern der Geistesfunke, der in seinen Leistungen zum Ausdrucke gelangte — also das im Reproduzieren produktive Element" (so schrieb ich damals) war es, was mir die feste Überzeugung von der großen

Zukunft Busonis eingab, der ich in den Worten Ausdruck verlieh: „Ohne Zweifel ist Busoni ein Früh-Talent, wie sie nur in großen Zeitabschnitten wiederkehren . . . . Wenn die leider so außerordentlich schwächliche Konstitution des genialen Knaben seinem Schaffen und seiner Entwickelung keinen Eintrag tut, so muß derselbe einst eine hohe Stufe in unserer Kunst einnehmen.“ Der Künstler, nun an der Schwelle des 40. Lebensjahres stehend, ist ein reifer Mann geworden, dessen fein organisierte Nerven kräftig genug sind, den heftigen Stürmen der Virtuosen- und Komponistenlaufbahn erfolgreich Widerstand zu leisten. Wenn man heute die größten Pianisten nennt, so steht Busoni in allererster Reihe. Er beherrscht nicht nur souverän das ganze gewaltige Rüstzeug des modernen Pianisten, sondern ist vor allem ein Musiker am Klavier wie wenige seiner Kollegen. Besonders ist es der Rhythmiker Busoni, der Bewunderung verdient. „Im Anfang war der Rhythmus“ — diese künstlerische Anschauung tritt dem Hörer in jedem von Busoni gespielten Takte entgegen. Die Kunst seines polyphonen Spieles leuchtet naturgemäß am stärksten in seinen Bach-Vorträgen. Busonis überaus mannigfaltige Anschlagskunst sowie sein Musikertum tritt in seinem Vortrage der Brahmsschen Paganini-Variationen, in welchen sich dieser Tonsetzer in seinem ganzen musikalischen Gestaltungsreichtum zeigt, hervor. Die ritterlichen, pompösen unter den Werken Chopins und Liszts, die dieser Pianist mit Vorliebe pflegt, liegen ihm vortrefflich. In des Erstgenannten Polonaise-Phantasie, op. 61, einem an harmonischen Feinheiten reichen, jedoch wenig einheitlichen Stücke, das ein Bild der nationalen Streitigkeiten und Kämpfe der Polen geben soll, und mit einem glänzenden, hymnusartigen Triumphgesang — dem erhofften endlichen Sieg der polnischen Nation —

schließt, entwickelt Busoni ein glühendes Temperament und eine staunenerregende orchestrale Farbenpracht; ebenso in desselben Meisters As-dur-Polonaise und in Liszts großen Konzert-Etuden „Mazeppa“ und „Feux follets“.

Ich hörte von Busoni auch Beethovens E-dur-Sonate op. 109 spielen. In deren zarter und einfacher, wenn auch nicht besonders herzenswarmer Wiedergabe mußte er denjenigen, die seine pianistische Individualität bereits kannten, wie ein ruhender Löwe erscheinen. Der Künstler stimmte hier alles auf einen intimen Ton — vielleicht allzusehr. Gewiß hat diese Auffassung künstlerische Berechtigung; nur darf man die intellektuelle Absicht nicht merken, wie das im Vortrage des Andante-Themas der Fall war, dessen Ideal-Variationen übrigens in herrlicher Verklärung in die Erscheinung traten. Hier sowie anderwärts zeigte sich Busoni als Meister in koloristischen Pedalwirkungen.

An diesem Künstler ist noch der seltene harmonische Ausgleich zwischen dem rein Künstlerischen und Virtuosenhaften hervorzuheben. Der Virtuose in Busoni entfaltet sich völlig ungehemmt und versteht es, sich seine sicheren Wirkungen beim Publikum zu holen, jedoch ohne daß sich der Künstler in ihm auch nur das geringste vergibt. Dieser behält stets die Oberhand. Daher die sieghafte Wirkung der Busonischen Kunst.

Teresa Carreño.

(1900.)

Eine leidenschaftliche Südamerikanerin mit geistsprühenden Augen!

Was diese Pianistin vor ihren zahmeren Kolleginnen besonders auszeichnet, ist die Kühnheit und Kraft der Auffassung und die Größe des Tones.

Der Individualität der Carreño liegt die sogenannte „große" Musik (Bach, Beethoven) und die alle Phasen der Leidenschaft ausströmende Muse der subjektivsten Meister Chopin und Schumann hervorragend günstig.

Bei einem so außerordentlichen Können, wie es diese Künstlerin besitzt, muß alles gelingen, was sie bietet. Ihr Ausdruck ist aber ein so persönlicher, daß ein völliges Unterordnen unter die verschiedenartigen Naturen der Komponisten ziemlich ausgeschlossen erscheint. Bei einem objektiven Künstler — wie es z. B. Hans v. Bülow war — konnte man stets mit Recht erwarten, daß er den geheimsten Absichten jedes Tondichters mit peinlichster Gewissenhaftigkeit nachforsche. Dies von der stürmischen Individualität einer Carreño zu verlangen, wäre unbillig. Und eine ganz echte Individualität i st diese Frau. Das ist aber viel, sehr viel. Wir lassen uns von einer solchen willig führen, weil sie mit suggestiver Macht die konsonierenden Saiten unseres Herzens zum Erklingen zu bringen vermag. Mit ihrer bezwingenden Natur, die etwas an die Anton Rubinsteins erinnert, stehen die guten und üblen Seiten ihrer Leistungen in untrennbarem Zusammenhange. Zu den ersten zähle ich den großen Zug ihrer Darstellung, die jede Kleinlichkeit vermeidet und uns das Werk in seiner Totalität vorführt; ich möchte ihn das Männliche in ihrer Kunst nennen. Zu den letzten rechne ich das nicht immer konsequente Festhalten am Zeitmaße, wie es mir z. B. schon wiederholte Male bei ihrem Vortrage von Bachscher Musik auffiel. Dieser strenge Meister verträgt im Fugenbau kein rubato, selbst wenn er im modernen Gewande einer Tausigschen Bearbeitung erscheint. Dies ist das Weibliche, Nervöse an ihrer Kunst.

Stücke wie Schuberts B-dur-Impromptu aus op. 142 gelingen ihr nicht ganz. Da macht sich ab und zu (z. B. in

der Ges-dur-Variation) ein Ungestüm geltend, das dieser lieblichen Musik gänzlich fremd ist. Harmlose Einfachheit liegt dieser Klavier-Walküre am wenigsten. Dagegen steht ihr schwärmerischer, zarter Ausdruck (für Chopinsche Nocturnes) gar wohl zur Verfügung. Ganz aber entsprechen ihrer Individualität große glänzende Stücke, wie Chopinsche oder Lisztsche Polonaisen. Darin bewährt sie nicht nur ihre geradezu unvergleichliche technische Meisterschaft, sondern sie zaubert auch von dichterischer Phantasie erfüllte Bilder vor die Seele des Hörers. Auf diesem Gebiete hat sie keine Rivalin unter den klavierspielenden Damen.

Leopold Godowsky.

(1905, 1906.)

Ein ganz eigener Zauber entströmt dem Spiele dieses Künstlers, dessen Art sich mit der keines seiner Kollegen vergleichen läßt; das Geheimnis dieses Zaubers liegt in seiner außerordentlich hoch entwickelten Anschlagskunst. Die minutiöse Gleichmäßigkeit seiner Läufe und Trillerketten ist das Ergebnis unermüdlicher heißer Arbeit; nicht so die berückende Weichheit und Feinnervigkeit seines singenden Tones. Diese Anlage hat ihm die Natur in die Wiege gelegt, und er hat sie reichlich zu nützen verstanden. Eine durchaus musikalische Natur, wenn auch auf ein gewisses Feld beschränkt, offenbart sich in der achtunggebietenden Phrasierungskunst Godowskys. Diese verleiht seinen Vorträgen größte Klarheit, ohne etwa Ernüchterung zu erzeugen. Des Künstlers Welt scheint erst bei den Romantikern zu beginnen. Das verriet mir der ziemlich verfehlte Vortrag der Beethovenschen Es-dur-Sonate, op. 31, Nr. 3, eines der liebenswürdigsten, aber nicht bedeutungsschwersten Werke des Meisters, an dem man die eigentliche Beethovenkunst eines Klavierspielers kaum

zu messen vermag, das aber trotzdem genügte, um die Überzeugung hervorzurufen, daß der Schwerpunkt der Begabung des Pianisten auf anderem Gebiete liege. So schmiegsam und pietätvoll Godowsky sich der Kunst Schumanns, Chopins und Brahmsens gegenüber erweist, so wenig hat er der Beethovenschen entgegenzubringen. Über diese Verlegenheit will sich der Pianist offenbar durch eigenmächtige Vortragsnuancen (übel angebrachte accelerandi, rubati usw.) hinweghelfen, die im Geiste des Werkes nicht begründet sind. Die ganze Vortragsart oktroyiert dem kristallklaren, nichts weniger als abgrundtiefen Gebilde eine gewisse „Bedeutsamkeit", die sich stilistisch und inhaltlich nicht rechtfertigen läßt. („Legt ihr's nicht aus, so legt was unter!")

Weit besser gelingen dem Künstler die C-moll-Variationen des Meisters, während er das Rondo capriccioso op. 129 („Die Wut über den verlorenen Groschen") zu minutiös schattiert, womit er dem gleichsam als Improvisation gedachten Stücke etwas von seinem kraftgenialischen Humor raubt. Auch die sonst dem Rondo-Vortrage im allgemeinen gut zu Gesicht stehenden Ritardandi vor dem jedesmaligen Einlenken ins Thema widersprechen, in diesem Ausnahms-Rondo angebracht, dem ruhelosen Charakter der darin geschilderten komischen Szene. Die Es-dur-Sonate „Les adieux, l'abscence et le retour" bringt er zwar überaus klar und korrekt; er vermag jedoch ihren Empfindungsgehalt nicht erschöpfend darzulegen.

Noch weniger einverstanden kann man aber mit seinem Vortrage der großen „Wanderer-Phantasie" von Franz Schubert sein, weil er deren Reize nicht nur nicht ganz auszulösen versteht, sondern weil er den Fehler begeht, den Meister übermeistern zu wollen. Ist Schubert auch kein spezifischer Klavierkomponist in dem Sinne Mozarts, Schumanns, Chopins und Liszts, die eine neue individua-

listische Klaviertechnik geschaffen haben, so ist in ihm doch der große Musiker zu respektieren, an dessen Werken man nicht willkürlich ändern und „verbessern" darf. Handelte es sich nur um den Buchstaben, nicht um den Geist des Werkes, d. h. wollte man nur der Technik nachhelfen, um das vom Meister Gewollte zu höchster Ausdruckswirkung zu erheben, so ließe sich vielleicht einem solchen Unternehmen das Wort reden; das Einfügen aber von Figuren und Imitationen, das Verdoppeln von Baß-Motiven (zu Beginn des Finale) und das Anbringen von Kürzungen ist unstatthaft. Davor sollte ein Schubert sicher sein! Godowsky spielt fast eine Bearbeitung der Phantasie, und das müßte er mindestens auf dem Programme vermerken. Er faßt das großartige, in üppigster Erfindung schwelgende und in seiner motivischen Einheitlichkeit bewunderungswürdige Werk beinahe als Virtuosenstück auf; einige Teile bringt er allerdings unübertrefflich schön zur Geltung, so besonders das „Wanderer"-Thema und seine entzückende Durchführung; er läßt das Thema, das Schubert mit duftig zarten Figuren umschreibt, so daß dessen Glieder wie durch einen Schleier hindurchschimmern, in voller — wenn auch bescheidener — Klarheit hören, wie es Liszt (jedenfalls mit größerer Berechtigung) in seiner Bearbeitung der Phantasie für Klavier und Orchester tut, in der diese Melodie dem Waldhorn anvertraut ist. Die Versuchung dazu lag ja nahe, und gar bei einem Pianisten, dessen eigenartiger Technik alle Gleichzeitigkeitsmöglichkeiten an die Hand gegeben sind. Wundervoll gelingt dem Künstler das düstere Ausklingen der „Wanderer"-Episode vor dem As-dur-Scherzo. Das ist geradezu instrumentiert: „es dampft das Tal, es braust das Meer". Im ganzen faßt Godowsky das Werk sehr kräftig an, wie man es von ihm kaum erwarten sollte; der Anfang und das Finale vertragen es auch, weniger der zart gewobene

Mittelsatz des Scherzos. Auch verlangt das Finale ein gehalteneres Zeitmaß und eine weit sparsamere Anwendung von accelerando und tempo rubato.

Man muß es sagen: mit der technischen Vollendung allein ist der Wert der Godowskyschen Kunst noch lange nicht erschöpft. Godowsky ist auch Poet, wenn auch auf einem durch sein Naturell beschränkten Felde. Dieses erstreckt sich von Chopin bis Liszt und umfaßt hauptsächlich das Liebliche, Sinnige, Schwärmerische einer-, das Leuchtende und Nervenprickelnde anderseits. Der Pianist ist zwar bestrebt, auch der jenseits dieses Ausdrucksgebietes gelegenen Welt Herr zu werden, doch gelingt ihm dies nur bis zu einem gewissen Grade. Chopin liegt ihm am besten. Wie schön, sangreich und duftig spielt er dessen F-moll-Nocturne aus op. 55 und die As-dur-Ballade, wie charakteristisch die Mazurken in F-moll und As-dur aus op. 7! Eine Meister- und Musterleistung ist sein drei Viertelstunden in Anspruch nehmender Vortrag der 24 Préludes op. 28, die er in ununterbrochener Folge spielt, wie es sich der Komponist zweifellos auch gedacht hat. In Brahmsschen Stücken, einem undankbaren Capriccio, in dem man fast jeder Note die Provenienz aus der Schubertstadt anmerkt, und dem charakteristischen, aus des Meisters Jünglingszeit stammenden und doch seine ausgeprägte Physiognomie deutlich erkennen lassenden Es-moll-Scherzo, zeigt sich der Künstler auf der vollen Höhe seiner Impretationskunst, deren Gipfel er im herrlichen Vortrage der Symphonischen Etuden von Robert Schumann erreicht. Da ist alles gesungen und von edelster Ruhe der Darstellung. Soll einzelnes, besonders gelungenes hervorgehoben werden, so möchte ich die dritte Etude mit der Melodie im Tenor und den sie umflatternden Arpeggien der rechten Hand, die folgende akkordische, in der er den so leicht verwischbaren kanonischen Charakter

prägnant herausarbeitet, die rhythmisch meisterlich gespielte sechste, die wie in Stein gemeißelte bacchisierende achte und die traumhaft in rauschende Nachtwipfel gesungene zwölfte nennen. Bis auf die zuletzt genannte, alle in der gleichen Tonart — und doch keine Ermüdung des Ohres! Bei Chopins, von düsterer Leidenschaft erfüllten B-moll-Sonate („lucus a non lucendo"), bei dessen Fis-dur-Impromptu und dem überaus selten gespielten Cis-moll-Scherzo des Klavierpoeten kommt dem Pianisten sein weicher polnischer Akzent zustatten. Das Träumerische, Sinnige, Melancholische liegt ihm jedoch besser als das Wilde, Überschwengliche.

Vermag uns hier der Künstler mit seiner Seelenkunst zu rühren und der Realität zu entrücken, so regt er mit dem glitzernden Silberspitzengewebe seiner technischen Feinkunst und den leuchtenden Feuergarben, die seine witzigen Finger entzünden, alle Lebensgeister in seinen Hörern an und auf, indem er auch die absolute Sinnenkunst zu ihrem Rechte kommen läßt. Mit unnachahmlicher Grazie und verblüffender Leichtigkeit bewältigt er Liszts Transkription der Paganinischen „Campanella", in deren Repetitionstechnik ihm gewiß kein anderer Pianist gleichkommt, desselben Meisters dämonischen „Mephisto-Walzer" und die zwar etwas überladene, aber sehr geschickt gemachte Bearbeitung der Straußschen Donauwalzer von Erler, die er durch Hinzufügung mannigfacher, sich selbst in die Hand geschriebener individuell-technischer Scherze auf eine, anderen Spielern unzugängliche Höhe gehoben hat. Noch höher versteigt sich die schier ans Unbegreifliche grenzende technische Meisterschaft Godowskys in seiner „kontrapunktischen Konzert-Paraphrase" über Johann Straußens reizenden Walzer „Künstlerleben", einem potenzierten „Liszt", der wohl nur für den eigenen Gebrauch gezimmert worden ist. Man meint in der Tat,

vierhändig, ja in einzelnen Partien womöglich gar achthändig spielen zu hören, mit so viel pianistischem Witz ist das Ding gemacht und mit so persönlicher Technik wird es von Godowsky vorgetragen. Man wird — ob man will oder nicht — wirklich berauscht von diesem phänomenalen equilibristischen Ballspiel mit zwei bis drei Melodien.

In der Tat: die einzig dastehende Ebenmäßigkeit und Empfindsamkeit des Anschlages, die wonnige Süße des Tones, den der Künstler bis zum Hauch zu vergeistigen vermag, die kristallklare Deutlichkeit der Darstellung bei aller Wahrung des romantisch Träumerischen, die imponierende Ruhe des Vortrages und die fabelhafte technische Bravour nach allen Richtungen hin stempeln Godowsky — ungeachtet der Beschränktheit seiner Empfindungswelt — zu einer pianistischen Individualität ersten Ranges.

Alfred Grünfeld.

(1901.)

Der bekannte Wiener Pianist Alfred Grünfeld ist so recht der Virtuos für die sogenannte feine Gesellschaft. Ein so trefflicher Musiker er auch ist, so hat er gerade die Musiker doch nie besonders zu interessieren vermocht. Da er in erster Linie durch den sinnlichen Reiz seines Spieles wirkt, so ist er auch der Lieblingspianist des bekanntlich sehr auf äußere Reize reagierenden großen Wiener Publikums, das seine alljährlich im großen Musikvereinssaale stattfindenden Konzerte immer massenhaft besucht.

Alle Welt weiß, daß es heute nicht viel ihm ebenbürtige Meister des Anschlages gibt, und nur wenige Oktaven- und Staccatospieler seiner Art. Bei ihm ist es fast gleichgültig, was er spielt, denn sein der mannigfaltigsten Nuancen mächtiger Anschlag ist so berückend und

gewährt einen so exquisiten Ohrenschmaus, daß der musikalische Geschmack und das Herz des Hörers kaum bis zu der nicht ganz unwichtigen Frage kommen, ob sie sich bei seinen Vorträgen auch befriedigt fühlen oder nicht. „Alles ist nach seiner Art; an ihr wirst du nichts ändern," sagt der Wanderer im „Siegfried". Daraus folgt, daß man sich in Leben und Kunst mit unabänderlichen Dingen abzufinden trachten muß, sogut es eben geht, und es an Goethes Beispiel lernen soll, das Gute und Erfreuende sich zur Mehrung des persönlichen Wohlgefühls aus den Erscheinungen der uns umgebenden Welt zu eigenem Frommen herauszulösen. Ich bedaure jeden, der das nicht kann. Freuen wir uns also an dem glitzernden Geschmeide, das uns Grünfeld in seinen Vorträgen zeigt, und verlangen wir nicht, daß er aus seiner Haut fährt, was ja doch bekanntlich keiner kann. Seine Individualität hält ihn unwillkürlich von der Interpretation Bachs und Beethovens fern, und die Selbsterkenntnis, die ihn veranlaßt, sich des Vortrages ihrer Werke zugunsten moderner Komponisten zu enthalten, verdient sogar besondere Anerkennung. Grünfeld ist eben modern durch und durch und in jedem Sinne. Er versteht es besser als irgend einer, mit seinen Hörern in Fühlung zu treten und sichere Wirkungen zu inszenieren, wozu er allerdings das technische Material im reichsten Maße besitzt. Grünfeld ist ein geradezu großartiger Regisseur auf dem Klavier. Wie weiß er beispielsweise Schlüsse vorzubereiten! Er macht allerdings das Kunstwerk für sich fronbar, so daß man glauben könnte, es sei nur für ihn und seine Zwecke geschaffen. Dafür ist es aber auch des Erfolges unter seinen Wunderhänden sicher, wenn auch vielleicht nicht gerade des von seinem Schöpfer erträumten.

Das Dynamische ist bei ihm stets aufs feinste ausgearbeitet und alles in seinem Spiele von größter Klarheit.

Ein technisches Kuriosum bietet Grünfeld im Vortrage einer eigenen „Fantaisie hongroise", nämlich einen Effekt, den ihm nicht so leicht ein anderer nachmachen wird: das chromatische Seufzen der Geigen und des Hackbrettes einer Zigeunerkapelle. Man glaubt gezogene Vierteltöne zu hören; das ist verblüffend wie alles Technische bei **Grünfeld.**

Josef Labor, Pianist, Orgelvirtuos und Komponist.

(1900.)

Es wirkt in der Tat herzerwärmend, wenn man in unseren modernen Konzertsälen einmal so recht aus Bedürfnis Musik machen hört. Das kalte, geschäftsmäßige Produzieren bewährter Künste und Kunststücke mit möglichster Betonung des materiellen Standpunktes macht jetzt den Konzertsaal zum Wanderlager für berühmte Zigeuner. Die Weihekunst eines echten Musikers, wie es Josef Labor ist, macht ihn zur Kirche. Es ist wahrhaft rührend, die Herzensfreude in den leuchtenden Gesichtszügen des blinden Meisters zu sehen, wenn er „am Werke" ist und Zwiesprache hält mit seinen geliebten Kollegen in einer anderen **Welt.**

Als Orgelspieler ist er noch bedeutender wie als Pianist. Man muß nur ein Stück wie J. S. Bachs große C-moll-Passacaglia von ihm hören oder die Variationen über des Altmeisters Choral „Schmücke dich, o liebe Seele!" oder Mendelssohns Andante mit Variationen. Eine Phantasie im größten Stile ist Labors im Auftrage der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst, Wissenschaft und Literatur in Böhmen" über Haydns Volkshymne komponierte — ein Werk, das zur Hochachtung vor seinem Können herausfordert. Das herrliche Thema, dessen Melodie anfangs (in der Toccata) nur als Ton

folge benützt wird, tritt in seinem eigentlichen Charakter erst im zweiten Teile auf, indem es zweifach variiert wird, woran sich eine wirklich bedeutende Passacaglia schließt, der eine durch ein fein gebautes Andantino in zwei Teile zerlegte imponierende Fuge folgt, deren Hauptthema abermals die Volkshymne bildet, ein Thema, das sich der Fugenbehandlung äußerst spröde entgegenstellt. Um so mehr ist die Kunst Labors im strengen Satze zu bewundern, die ein so hervorragendes Gebilde zustande gebracht hat, wie es besonders im zweiten Teile der Fuge zutage tritt. Heute, wo das Können und das rein musikalische Denken so sehr im argen liegen, muß man sich als Musiker von einer solchen Erscheinung doppelt befriedigt fühlen.

Als Klavierspieler erfreut Labor vor allem durch sein musterhaftes, klares Mozart- und Brahms-Spiel. Er ist eine sinnige, stille Natur, dem die dramatische Seite der Beethovenschen Natur ziemlich fern liegt. Hervorhebung verdient das schöne Legato des Pianisten Labor. Hierin hilft ihm der Orgelspieler Labor. Welchen Wert hätte es für angehende Klavierspieler, wenn sie sich polyphone Klarheit und Legato durch gleichzeitiges Studium der Orgelspielkunst, die von diesen Elementen lebt, aneignen würden!

(1906.)

Joseph Labor ist der Idealist geblieben, der er von je war. In seinen Programmen gibt es darum heute wie ehedem keine Sensationen, sondern nur gute, ernste Musik; auch nicht die von aller Welt abgewerkelten „beliebten" Stücke, sondern nur solche, die sich der Künstler nach seinem persönlichen Geschmacke und in der innigen Überzeugung von ihrem Werte gewählt hat. Labor geht seine eigenen Wege, denn er ist eine ausgeprägte Individualität. Nur ein Zug ist mir an ihm als Klavierspieler jetzt aufgefallen, der ihm bisher fremd gewesen war; es ist die allzu-

starke Betonung seiner Absichten, die fast lehrhaft wirkt und etwas an Bülows Art erinnert. Der Orgelspieler steht auch heute noch über dem Pianisten Labor, an dem die moderne Entwickelung des Klavierspieles spurlos vorüber gegangen zu sein scheint.

Frédéric Lamond.

(1905.)

Bei diesem Künstler erster Art ist in der Tat das Klavier Repräsentant der Musik; das Pianistische, so bewunderungswürdig es bei ihm ausgebildet ist, kommt erst in zweiter Linie in Betracht; es gibt ihm nur die Möglichkeit an die Hand, dem Kunstwerke vollendeten Ausdruck zu geben. Fast mutet es wie Verkleinerungsabsicht an, wenn man Lamonds wundervolles Legato oder sein unübertreffliches Staccato, das er u. a. in den Brahmsschen Variationen Opus 35 hören läßt, preisen wollte. Aber eines muß doch berührt werden, nämlich jener geheimnisvolle Punkt, der den unkontrollierbaren Übergang von der Seele zur Technik bildet und den wichtigsten Ausdrucksfaktor des Pianisten darstellt: der Anschlag. Nach ihm läßt sich die Individualität eines Pianisten am zutreffendsten beurteilen. Ein bekanntes Wort ließe sich dahin umprägen: „Sage mir, wie du die Tasten berührst, und ich sage dir, wer du bist". Lamonds Ton zeichnet sich durch Größe und Rundung aus, der Künstler mißbraucht ihn aber nie zu rohen Kraftäußerungen. Ebensowenig kommt es bei ihm zur Säuselei. Zwei hervorragende Pianisten, die sich großer Erfolge erfreuen, können hier als Beispiele für dynamische Exzesse herangezogen werden: Moritz Rosenthal wegen der gelegentlichen Anwendung brutaler physischer Kräfte, Leopold Godowsky wegen oft outrierter weichlicher Tastenschmeichelei. Lamond verschmäht beides.

Die Würde der Kunst, die von Koketterie in keinem Sinne etwas wissen will, fährt bei ihm am besten. Die Frage, die dieser Künstler bei jedem Werke, das er wiedergibt, an sich zu richten scheint, ist: Wie diene ich ihm am besten? Das merkt man auch seinem Beethoven an. Man braucht nicht mit allem einverstanden zu sein, was Lamond in der A-dur-Sonate Opus 101 macht, um dennoch sagen zu müssen: Endlich mal wieder ein echter Beethoven! Was Wilhelm von Lenz über diese Sonate sagt, könnte man wörtlich auf deren Vortrag durch Lamond anwenden: „Nichts von dem Siechtum der Empfindelei . . ., alles Seelengesundheit; Würde des unentweihten Genius." Und wenn der genannte gründliche, heute leider fast vergessene Beethoven-Exeget sagt: „Der Pianist, der diese Werke (es sind die fünf letzten Klaviersonaten Beethovens gemeint) in ihre Tonerscheinung treten zu lassen vermag, weiht sich höheren Zwecken; wird zum Kunstpriester, der in der Sprache des Geistes zur Welt spricht", so paßt das insofern auf Lamond, als dieser wirklich auf den stolzen Titel „Kunstpriester" vor der Mehrzahl seiner Kollegen Anspruch erheben darf. Was Joh. Friedr. Reichardt von dem Klavierspiel der Freiin Dorothea Ertmann, der die A-dur-Sonate gewidmet ist, berichtet, ist in Lamond neuerdings lebendig geworden: „in jeder Fingerspitze eine singende Seele und welche Gewalt über das ganze Instrument, das alles, was die Kunst Großes und Schönes hat, singend, redend und spielend hervorbringen muß". Bei Lamond kommt das Männliche in Beethovens Kunst zur Geltung, vielleicht etwas auf Kosten der hier ausnahmsweise zutage tretenden zarten, fast weiblichen Romantik des ersten und dritten und des Trios des zweiten Satzes (wohl im Hinblick auf die Frau, deren Kunst dem Meister bei der Komposition des Werkes vorschwebte). Die Kristallklarheit ist ein Charakteristikon der Lamondschen Darstellung.

Man sieht das motivische Geäder bloßgelegt wie die inneren Organe und Knochen eines von Röntgenstrahlen durchleuchteten Körpers. Allerdings gibt es Kunstwerke, in denen die Durchsichtigkeit der Wiedergabe nicht das erstrebenswerteste Moment bildet. Man kann sie sich aber gefallen lassen, solange sie — wie bei Lamond — nicht in Nüchternheit ausartet. Lamond ist kein dionysischer, sondern ein apollinischer Künstler. Das beweist vor allem sein Chopin-Vortrag. Sein Rubato beispielsweise macht hier den Eindruck des nicht unmittelbar Empfundenen, sondern als für den Komponisten charakteristisch Erkannten — und doch bezaubert er mit der Schlichtheit und Tiefe der Wiedergabe des entzückenden Fis-dur-Impromptus und des leidenschaftlichen H-moll-Scherzos mit dem den Mittelsatz bildenden polnischen Weihnachtsliede. Selbst beim feurigsten Ritt entgleiten dem Künstler nicht die Zügel des ästhetisch Schönen. Das befremdet und imponiert zugleich.

Ferdinand Löwe und das D-moll-Konzert von Johannes Brahms.

(1907.)

Löwe, der erlesene Dirigent, am Klavier? Als Pianist? Nein, als Interpret des Brahmsschen D-moll-Klavierkonzertes; hatte man doch gar nicht den Eindruck, daß es sich hier um pianistische Kunst handle, um eine Kunst, die in erster Linie dem Instrumente oder dem Triumphe der Hände des Spielers gilt. Man genoß vielmehr Musik, die uns ein hervorragender Musiker mit Hilfe des Klaviers vermittelte. Mit dem Brahmsschen D-moll-Konzerte wird ein bloßer „Pianist" auch nicht fertig; es bedarf unbedingt eines ganzen Musikers. Und ein solcher ist Löwe. Der Künstler zog mit seiner klaren und ruhigen Darstellung sozusagen die verhüllenden Schleier von dem

Werke, dessen geistigen Inhalt er völlig in sich aufgenommen hat und dessen Partitur er ebenso beherrscht wie den Klavierpart. Das Werk, das zu den erfindungsreichsten, tiefsten und kraftvollsten Schöpfungen des jüngeren Brahms gehört, und in dem der Begriff des Konzertes in seiner früheren Bedeutung völlig aufgehoben erscheint, während in Beethovens Werken derselben Gattung diese Wandlung erst angebahnt worden ist, liegt der ernsten deutschen Art Löwes vortrefflich. Was den Dirigenten Löwe auszeichnet, kommt auch dem Spieler Löwe zustatten: die stramme Rhythmik und das feinfühlige Einführen der wiederkehrenden Themen. In seiner künstlerischen Art, den Klavierpart nur als eine — wenn auch vom Komponisten bevorzugte — Instrumentalstimme im symphonischen Bau wie jede andere zu behandeln, zeigt er sich als Interpret, nicht als Virtuos. Ich erinnere mich sehr wohl, eben diesen Eindruck in eminenter Weise von Brahms selbst empfangen zu haben, als ich ihn 1886 sein B-dur-Klavier-Konzert in Dresden spielen hörte.

Berthe Marx.

(1900.)

Diese Frau spielt mit echt französischem Elan und bewunderungswürdig ausgeglichener Finger- und Handgelenkstechnik. Das höchste Lob verdient aber ihr ganz phänomenales Staccato. Sie ist sich dieser Spezialität wohl bewußt, denn sie wählt ihre Vortragsstücke meist unter diesem Gesichtspunkte. Ich stehe nicht an, sie unbedenklich für die beste Staccato-Spielerin zu erklären, die es heute gibt. Aber auch Klarheit und Geschmack ist ihrem Vortrag eigen.

Max Pauer, J. S. Bachs „Italienisches Konzert" und Beethovens C-moll-Sonate, Op. 111.

(1899, 1900.)

„Nur wer mit dem Instrumente spielt, spielt das Instrument." So oder ähnlich äußert sich Robert Schumann. Diese Worte kommen einem unwillkürlich beim Spiele Max Pauers in den Sinn, da er die schwierigsten und anspruchsvollsten Klavierwerke mit einer Leichtigkeit spielt, als sei der Flügel nur eine Drehorgel, deren Kurbel er in gleichmäßige Bewegung zu setzen hat. Nach einem langen Klavierabende scheint der Künstler weder äußerlich noch innerlich ermüdet. Das erste bewundere, das zweite bedauere ich fast. Wer Offenbarungen wie Beethovens op. 101, Schumanns „Kreisleriana", Chopins H-moll-Sonate, in die diese Meister „ihre Liebe und ihren Schmerz hineingelegt", so glattweg und flott nacheinander abspielen kann und dann so aussieht, als wäre gar nichts passiert, den vermag ich nicht zu begreifen. Er erscheint mir wie jener gutmütige Mann, der während eines Trauerspieles seiner in Tränen aufgelösten Nachbarin zu ihrer Beruhigung versichert, das sei ja alles nur Spiel und nicht Wahrheit, oder wie „Gottvoda" in Roseggers humoristischer Bibelerzählung „Voder Abram", wenn er den Alten von der ursprünglich geforderten Hinopferung Isaaks schließlich mit den Worten zurückhält „'s is all's Gspoaß g'we'n". Ich wollte mit diesen Bemerkungen den hochgeschätzten Künstler nicht herabsetzen, sondern charakterisieren. Pauer ist vor allem ein spielerisches Talent allerersten Ranges, womit nicht etwa leere Virtuosität gemeint ist; denn Pauer ist Musiker durch und durch und nimmt es mit der Ausarbeitung seiner Vorträge außerordentlich genau. Auch kommt es ihm durchaus nicht

auf den äußeren Glanz an, sondern auf die gewissenhafteste Befolgung der Vorschriften der von ihm gespielten Meister. Da fehlt kein Binde- oder Legatobogen, kein Vorschlag, kein Pünktchen, und selbst im raschesten Zeitmaße geht keine Note verloren. Man kann diese Hochachtung vor jedem kleinsten Zeichen der großen Meister gar nicht genug würdigen. Und doch ist's nicht genügend, daß der Spieler sich vorher „wohl präpariert, Paragraphos wohl einstudiert,“ und ... „daß er nichts sagt, als was im Buche steht“. Denn — der Geist, das Wesen des Kunstwerkes steht außer dem „Buche“, und dieses Wesen vermisse ich in manchen Vorträgen Pauers schmerzlich. Ist dieser Geist, der den reproduzierenden Künstler zum Wiedererwecker dessen macht, was der schaffende Künstler erlebte, so daß er uns einen Einblick in jenen Seelenzustand verschafft, dem das vorgeführte Werk seine Entstehung verdankt, ist dieser Geist etwas Nebensächliches? Oder schwört Herr Pauer etwa auf Hanslicks Definition: „Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte F o r m e n?“ Dann allerdings läßt sich mit ihm nicht rechten; denn er handelt nach seiner Überzeugung. Nach meiner Überzeugung aber gehören die obengenannten Tonwerke nicht jener Gattung von Musik an, auf die die Definition des berühmten Wiener Ästhetikers allenfalls paßt, am allerwenigsten unter ihnen die Beethovensche Sonate op. 101, die durchaus „Musik als Ausdruck“ darstellt. Ich glaube, daß es sich da um Grenzen handelt, die der Natur Pauers gezogen sind, die er daher auch nicht ungestraft überschreiten dürfte. Ein Birnbaum kann nun einmal keine Äpfel geben. Ich bin weit davon entfernt, Herrn Pauer Individualität und tiefere Empfindung abzusprechen. Er ist eine sinnige, elegische Natur, der jedoch alles Überschwengliche, Dionysische fern liegt. Und dieses Element ist bei Beethoven und in anderer Art auch bei Chopin ganz

und gar unentbehrlich, wenn die Darstellung ihrer Werke erschöpfend sein soll.

Ebenso verhält es sich mit Pauers Vortrag der C-moll Sonate op. 111 von Beethoven, die ich auch von ihm spielen gehört habe. Diese „große" Sonate ist einer der mächtigsten Denksteine Beethovenscher Kunst. Wie ein Donnerkeil fährt das eckige Titanenmotiv c-es-h in die hochgehende See aufgewühlter Leidenschaft, die unaufhaltsam wogt und wallt, bis sie sich brausend am Ufer eines eisernen Willens bricht. Schon der Schluß dieses Satzes läßt die im folgenden zweiten und letzten Satze (Arietta*) zu unerhörtem Ausdrucke gelangende Erlösungsidee durch das Unterliegen der wildbewegten Moll-Mächte gegenüber dem weichen, leise aufsteigenden Dur-Lichte ahnen. Mit einem unendlich innigen Gesange aus der abgrundtiefen Beethoven-Seele heraufgeholt, versetzt schon der Beginn des Schlußsatzes in eine heilige Stimmung, die in der Folge sich bis zur Entrücktheit steigern muß, wenn die Seele des Ausführenden und die des Hörers solchen Fluges fähig ist.

Wie eine geheimnisvolle Offenbarung, wie die Entführung in eine sehnsuchtslose Welt seligen Friedens aus dem wilden Sehnen des kampfreichen Lebens mutet uns dieses erhabene Tonstück an. Welch Triumph der Variationenform! Empfinden wir diese überhaupt noch? Wenn gegen das Ende hin der innige Gesang in ein Meer von Trillern untertaucht, fühlen wir uns wie vom Urlichte umflutet; Gehör und Gesicht verschmelzen in e i n e n großen Sinn: „Die Sonne tönt nach alter Weise!" Das ganze Leben des unglücklichen glücklichen Beethoven liegt

*) Die „Allgemeine Musikzeitung" in Berlin vom Jahre 1824 sagt darüber unglaublicherweise: „Das Thema, eine recht hübsche (sic!) volksmäßige Ariette — Beethoven hat sich seit Webers Freischützen gemerkt, was z i e h t (!)" usw.

in diesem erhabenen Werke vor uns ausgebreitet. Dies alles mit zehn armen Fingern darzustellen, dazu bedarf es nicht nur eines außerordentlichen pianistischen Könnens, sondern einer sozusagen seherhaften Begabung.

Die letzten Ziele erreicht Pauer auch nicht im Vortrage von J. S. Bachs „Italienischem Konzert". Die Bezeichnung „italienisch" hat mit dem inneren Wesen dieser Komposition nichts zu schaffen; sie bezieht sich lediglich auf die nach dem Muster des Konzertvortrages der italienischen Violinisten gebildete Form. Welch imponierender Bau, dieses „Konzert" für Klavier allein! Welche Wonne, an dem Ariadne-Faden der „unendlichen Melodie" des Mittelsatzes durch seine weitverzweigten gotischen Gänge hindurchzuwandeln! Wer findet hier den Ausgang? Und wie liebenswert der Humor des Schlußsatzes, der jener Gattung heiterer Stücke angehört, wie sie sich der ernste, meist dem Erhabenen zugewendete große Thomaskantor zur unbewußten Herstellung des Gleichgewichtes seiner im Grunde humoristischen Weltanschauung ab und zu vom Herzen schreiben mußte! Technisch und bezüglich der Phrasierung (überhaupt des Künstlers starke Seite) ist Pauers Wiedergabe des Konzertes einwandfrei. Die spielerische Art des Vortrages jedoch und die damit zusammenhängende Übertreibung der raschen Zeitmaße entsprechen dem Charakter des Werkes nicht.

In Stücken von Field, Chopin, Liszt fühlt sich der Künstler weit mehr zu Hause. Seine glänzenden technischen Vorzüge, besonders sein unübertrefflich ausgebildetes Handgelenk, die seltene Anschlagskunst, die Milde und Süßigkeit im piano und die weiche, saftige Kraft im forte, sowie die perlende Gleichmäßigkeit seines wie eingeölt erscheinenden Passagenspieles und des legato stehen auf sehr hoher Stufe. Künstlerische Offenbarungen vermag Pauer zwar nicht zu bieten; aber jeder angehende

Pianist kann von seiner Gewissenhaftigkeit gegen das Kunstwerk und seiner technischen Meisterschaft schon beim bloßen Zuhören reichlich lernen. Was mag das erst für ein Lehrer sein!

(1905.)

Nach längerer Pause hatte ich wieder einmal die Freude, Herrn Pauer spielen zu hören. Seine unschätzbaren Vorzüge bewährten sich auch diesmal wieder auf das schönste: der samtweiche Anschlag, der auch im größten Forte nicht brutal wird, die feine Ausarbeitung der Details, durch welche die große Linie nie gestört wird, die köstliche Phrasierung, welche seinen Vorträgen außerordentliche Klarheit verleiht, und das echte Musikertum, das sich zu keinen Konzessionen irgendwelcher Art herbeiläßt. Die Programme Pauers sind allein schon ein Beweis für das letzte. Fast verzichten sie zu sehr auf den äußeren Glanz. Spielt er z. B. Liszt, so wählt er grundsätzlich keine Bravourkompositionen, Transkriptionen oder Phantasien des Meisters, sondern führt uns jene seiner Schöpfungen vor, die vollgültige Zeugnisse für dessen Innenleben bilden. So spielte Pauer früher einmal hervorragend schön die H-moll Sonate; diesmal war es die von schwärmerischer Askese und echt religiöser Inbrunst erfüllte „Bénédiction de Dieu dans la solitude", mit der er Herz und Geist der Hörer in weihevolle Stimmung versetzte. Eine bedeutende Darbietung war der Vortrag der an jugendlich genialen Zügen reichen F-moll Sonate von Brahms, vor allem des Intermezzos, des Kleinods des trotz seiner Herbe überaus fesselnden Werkes. Es folgte Bachs Chromatische Phantasie und Fuge in dramatisch belebter Auffassung. Mit allem und jedem darin konnte ich allerdings nicht einverstanden sein. Die elegische Note, welche die seltsame, kontemplative Stimmung der wie eine lyrische Improvisation anmutenden einleitenden

Phantasie durchzieht, fehlte, und an ihre Stelle trat eine dem chromatischen Charakter des Stückes nicht recht zu Gesichte stehende kraftvolle Plastik, die dem diatonischen Bach ohne weiteres entlehnt war. Die Fuge hingegen gelang dem Künstler ausgezeichnet. Ihre Wiedergabe war ein Muster wohlberechneter Steigerung. Am wenigsten befriedigte mich — wie bisher immer — Pauers Beethoven-Interpretation. Das entzückende F-dur-Andante sowohl, wie die 32 Variationen in C-moll (beide aus dem Nachlasse des Meisters) waren für meinen Geschmack zu leichthin genommen. Ich vermißte die gehaltliche Steigerung; steht doch der große Spielreichtum dieser Stücke immer noch weit unter ihrem Gefühlsreichtum. Und dieser wurde nicht ganz ausgeschöpft. Wenn Liszt schreibt „quelle bête de mot que celui de jouer, à moins qu'on ne le prenne dans le cas du jeu des forces de la nature, de la libre effusion des energies de l'âme“, so denkt man an Pauers Beethoven-Vortrag. Ein tieferes Erfassen hätte den Vortragenden auch unwillkürlich zu etwas gemäßigteren Zeitmaßen veranlassen müssen. Mit Beethoven ist's nun einmal eine ganz eigene Sache: in seine tiefsten Tiefen dringen nur wenige. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß Herr Pauer den von ihm diesmal gewählten bescheideneren Werken des Großen nicht manche schöne und edle Wirkung abgewonnen habe. Hingegen kommen der sinnigen Individualität des ideal angelegten Pianisten die überaus liebenswerten „Kinderszenen“ von Schumann ganz besonders entgegen. Pauer spielte sie, wie es nur ein deutscher Künstler vermag. Sieht man etwa von dem mit zu wenig Überschwang, fast wie eine Etude gebrachten „Glückes genug“ und von der gar zu wichtig und wuchtig (ohne den unentbehrlichen humoristischen Einschlag) gespielten „Wichtigen Begebenheit“ ab, so kann man dem Pauerschen Vortrage dieses

einzigartigen Zyklus seine Bewunderung nicht versagen. Ein Dichter, der über der von ihm dargestellten Welt des Kindes die außer ihm liegende ganz vergißt, zog da die Hörer in seine Träume mit hinein. Ein liebes Musiker gemüt unterordnete hier die Mittel seiner Kunst dem Menschlichen und Dichterischen mit richtigem Stilgefühl. Es tut wirklich wohl, die Kunst einmal wieder ganz um ihrer selbst willen ausgeübt zu sehen, wie es bei Pauer der Fall ist. Dieser Standpunkt unterscheidet diesen Pianisten wesentlich von der Mehrzahl seiner effekthungrigen Kollegen.

Guido Peters und Beethovens B-dur-Sonate, Op. 106.
(1899, 1900.)

Ein Klavierabend von Guido Peters bedeutet stets etwas nicht Gewöhnliches. Die Wahl der Vortragsstücke, ihre Zusammenstellung, ja selbst die kleinen Unterlassungssünden in seinen Programmen können mit Recht Anspruch auf die Bezeichnung „eigenartig" machen. So eigenartig wie diese ist Herr Peters auch als Künstler und Mensch. Es ist nicht seine Weise, sich und seine Kunst dem Publikum entgegenzutragen; er spielt nicht, was „man" verlangt, sondern das, wozu es ihn innerlich drängt. Man muß also zu ihm kommen. Und wer sich dazu entschließt, diesem stolzen Bewußtsein von der Würde des Künstlers Rechnung zu tragen, der hat es nachträglich gewiß nicht zu bereuen.

Peters versteht es wie nur wenige seiner großen und kleinen Kollegen, das Melos zur Geltung zu bringen. Wird ihm dieser Vorzug schon bei seinem Lieblingsmeister Mozart sehr nützlich, so noch viel mehr bei Beethoven. Die große Plastik seiner Darstellung, die Klarheit und Innigkeit seines Spieles erzielen im Vereine mit einer nicht genug zu rühmenden Gewissenhaftigkeit in der Aus

führung der dynamischen und Anschlagsvorschriften den Eindruck einer vollkommenen Wiedergabe.

Eine künstlerische Tat ersten Ranges ist des Künstlers großartige Vorführung der Beethovenschen B-dur-Sonate op. 106. Diese Titanensonate für das „Hammerklavier“ (Bezeichnung des neueren Klaviers im Gegensatze zum früher benützten, mit Rabenkielen statt mit Hämmern versehenen „Kielflügel“) galt lange als unausführbar. Man konnte den Schlüssel zur Enträtselung der ihr innewohnenden seelischen und technischen Geheimnisse nicht finden. Beethoven äußerte — wie durch mündliche Überlieferung bekannt geworden ist — 1819 zum Verleger Artaria, als er diesem das Werk übergab: „Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird.“ Und er hatte recht. Manche Klavierspieler versuchten die Ausführung, mußten aber die Segel streichen und das Unternehmen aufgeben, so zuerst Bodley in Wien, Ries und Miß Potter in London u. a. Der erste Interpret in öffentlichem Vortrage war in Deutschland 1843 (also fast ein Vierteljahrhundert nach Erscheinen des Werkes!) Mortier de Fontaine. Dann folgten Clara Wieck (Schumann), Arabella Godard und Liszt, später auch Bülow, d'Albert, Busoni u. a.

Was nun die Wiedergabe des Werkes durch Peters betrifft, so entsprechen Zeitmaß und Vortragscharakter des ersten Satzes seinem heldenhaft stürmischen Wesen völlig. Alles gelingt dem Künstler bewunderungswürdig, ohne daß er von der Konsequenz der Durchführung auch nur im geringsten abweicht. Czerny, Beethovens Schüler, äußert sich: „Die Hauptschwierigkeit liegt in dem vom Autor selber vorgezeichneten, ungemein schnellen und feurigen Tempo.“ Im wunderbaren Adagio, dieser erhabenen Offenbarung, in der mir das Leid der ganzen

Menschheit Ausdruck zu finden scheint, und dem der Platz unmittelbar neben dem Adagio aus der Neunten Symphonie gebührt, zeigt sich Peters als einer der berufensten Darsteller der Beethovenschen Empfindungswelt. Seine oben erwähnte Gabe, das Melos zu entwickeln, kommt ihm hier, wo es gilt, den großen Atem einer der wundersamsten Beethoven-Kantilenen neu zu beleben, im hohen Grade zustatten. Wie kräftig mild durchzittert bei ihm das Licht des Hauptthemas die Zweiunddreißigstel-Melismen in der Fis-moll-Stelle! Die eigene Ergriffenheit des Künstlers teilt sich da dem Hörer mit. Die eigensinnig große Fuge mit ihren unerhörten Zumutungen an den Ausführenden kann man nicht besser spielen. Peters erscheint mir demnach in erster Linie als einer der berufensten Beethoven-Interpreten. Die innere Welt dieses Geistes ist seiner Individualität am verwandtesten. Und das ist gewiß nicht wenig!

Der neueren Musik steht Peters ziemlich fremd gegenüber. Sein Chopin z. B. ist deutscher Chopin; aber er darf sich neben dem echten sehen lassen. Die Treue des Petersschen Vortrags wird hier von dessen Treuherzigkeit überflügelt. Daß er aber auch diesen Tondichter zu immerhin eindrucksvoller Wirkung bringt, versteht sich bei einem Künstler seiner Art von selbst.

Es ist nach dem Gesagten nur schwer begreiflich, daß Peters noch nicht die allgemeine Geltung erlangt hat, wie manche seiner minder bedeutenden Kollegen, und wie sie ihm vollauf zukommt.

Fände mancher, der zu Pauer
Kommt und auch zu Emil Sauer,
Sich mal ein bei Guido Peters,
Wahrlich, nicht bereuen tät' er's.

Alfred Reisenauer †.

(1887.)

Ein Dichter am Flügel! Ihm war kein Geheimnis seiner Kunst verschlossen. War er des Gottes voll, das heißt: bei guter Disposition, so gab es keinen höheren Genuß, als seinen künstlerischen Darbietungen zu lauschen. Seine Kunst war eine Verkündigung des Höchsten, war Offenbarung.

(† am 3. Oktober 1907.)

Julius Röntgen.

(1901.)

Von diesem vortrefflichen Musiker hörte ich die Beethovensche Sonate „Les adieux, l'absence et le retour". Er wurde dem poetischen und rein musikalischen Gehalte des herrlichen Werkes nach jeder Seite hin gerecht. Er durchleuchtete es mit den Röntgenstrahlen seiner tiefblickenden Künstlernatur, so daß man ganz in das Innere blicken konnte. Eine äußerst fein durchgebildete Technik, wozu ich auch den weichen, sangreichen Anschlag rechne, gibt ihm dazu Mittel an die Hand. Tiefe Empfindung und hohe künstlerische Intelligenz gesellen sich ihr zu.

Moritz Rosenthal.

(1905.)

Dem Pianisten Moritz Rosenthal ging der zweifelhafte Ruf eines ausschließlich dem Technisch-Bravourösen zugewandten Klavierspielers voraus. Wie weit Übertreibungen irreführen können, erweist sich auch wieder in diesem Falle. Rosenthals technisches Können ist ein so außerordentliches, alles auf diesem Gebiete bisher Da-

gewesene so weit überholendes, daß es allerdings nicht unbegreiflich ist, daß man den immerhin sehr beachtenswerten Künstler in Rosenthal über dem immerfort enthusiastisch gelobten Techniker teilweise übersehen hat. Das kommt von den ungewohnten Maßen, die hier anzulegen waren: als Techniker ist Rosenthal schlechtweg allmächtig, als künstlerische Individualität jedoch nicht. Das sagt jedoch noch lange nicht, daß er eine solche überhaupt nicht ist. Ich muß übrigens gestehen, daß ich, nachdem ich 1892 einem Klavierabende des berühmten Pianisten in München beigewohnt, über mehrere starke Auffassungsunzulänglichkeiten und Geschmacklosigkeiten seines Vortrages so ärgerlich war, daß ich auch in den Fehler des in seiner verallgemeinernden Art ungerechtfertigten Aburteilens verfiel, so daß ich bisher eine gewisse Voreingenommenheit gegen ihn nicht loswerden konnte. Diese wurde nun durch die starke Entwickelung, die der rastlos an sich arbeitende Künstler seither genommen, völlig beseitigt. Es unterliegt für mich auch heute noch keinem Zweifel, daß der hervorstechendste charakteristische Zug an Rosenthals Pianistenerscheinung seine Berge versetzende Technik ist; es gibt aber keine Technik, die sozusagen in der Luft hängt und für sich allein besteht. Im künstlerischen Sinne ist alle Technik doch nur die erworbene Fähigkeit, jedweden Ausdruck zu erschöpfender sinnfälliger Darstellung bringen zu können. Der wichtigste und edelste Bestandteil der pianistischen Technik ist somit der Anschlag; seine vielfältigen Nüancen lernt nur der beherrschen, dessen Ausdrucksbedürfnis so stark und reich ist, daß es nicht eher ruht, als bis es sich die Mittel zu dessen ergiebigster Befriedigung angeeignet hat. Wir haben hier also eine stete Wechselwirkung von innen nach außen und umgekehrt. Ein feinnerviger Pianist, der — wie Rosenthal — jeder Anschlagsnüance fähig ist, muß also etwas

zu sagen haben, wenn es auch nicht immer das Richtige ist. Schon Wahl und Ausführung der Beethovenschen E-dur-Sonate, op. 109, belehren über das ernste Wollen Rosenthals. Dieses im Sternenreigen der Sonaten des Meisters ganz einzeln dastehende, von ebenso duftiger als erhabener Poesie erfüllte Tongedicht ist ein Prüfstein für die Empfindungstiefe des Interpreten. Man darf freilich nicht vergessen, daß sich heute bereits für seinen Vortrag eine gewisse Tradition herausgebildet hat, der dem ihr willig folgenden Künstler ein völliges Fehlgehen fast unmöglich macht. Rosenthal bewährt sich im Vortrage dieses Werkes, wenn auch nicht als nachschaffender Poet, so doch als feiner und überaus sorgfältiger Stilist. Nur im zweiten Satze (Prestissimo) läßt er die authentische Darlegung des Inhaltes vermissen. Das ruhelos irrende Leiden und Kämpfen wird unter des Pianisten Fingern fast zur Etude. Das Schwellen und Wogen der Gefühle weicht einer unerbittlich akzentuierten Rhythmik, statt daß jeder Note das gleiche melodische Recht gewahrt würde. Edel entwickelt der Künstler die unvergleichlichen Variationen, wenn auch der Vortrag des Himmelstrost spendenden Themas selbst durch allzu starke Verbreiterung etwas von seiner schlichten Größe einbüßt und einen Stich ins Sentimentale gewinnt. Noch ätherischer sollte die Auflösung der Trillerlichtwellen in das zum Schlusse wiederkehrende Thema bewerkstelligt werden.

Eine Glanzleistung Rosenthals ist Schumanns „Karneval". Hier kann der Pianist seine blendende Kunst, mit Gegensätzen zu wirken, zeigen. Er inszeniert das Werk wie ein geistreicher Regisseur. Alle Gestalten zaubert er lebendig vor das geistige Auge des Hörers. Schon sein dem Programm beigegebener Kommentar zeigt, wie sehr er in den Geist des Werkes eingedrungen ist. Und doch gibt's auch hier Stellen, die zum

Widersprüche reizen; ich erwähne nur den leidenschaftlich durch den Saal schreitenden „Chopin", dem Rosenthal eine süßlich-sentimentale Färbung verleiht. Und warum unterläßt er die Wiederholung des Sätzchens? Die „Valse allemande" wünschte Schumann nicht tanzmäßig stilisiert, sondern im Tempo „Molto vivace". Köstlich gelingt dem Pianisten „Pantalon et Colombine" (nicht jeder kann eben dem Stück ein so glänzendes Staccato zur Verfügung stellen); mächtig wirkt in seiner Wiedergabe das Finale, wenn es auch mehr wie ein blutiges Schlachtgetümmel, als wie das Funkengestöber eines Feldzuges der Geister sich anhört. Vielleicht zu viel Wucht, zu wenig sieghafte Begeisterung. Auch geht leider das heimliche Vorüberhuschen der Walzer-Reminiszenz aus dem ersten Teile in der allgemeinen Kraftbetätigung unter.

Charakteristisch für Rosenthals Kunst ist die ätherhelle Art seiner Darstellung. Sein Spiel ist von so außerordentlicher Klarheit, daß man jede Note, jeden Akzent wie ein Steinchen auf dem Grunde eines Forellenbächleins deutlich schimmern sieht. An sich eine Tugend, ist diese Eigenschaft dem Clairobscure der Schumannschen Romantik abträglich. Diese bedarf des Traumhaften; sie spricht meist mit halb geöffneten Lippen und blickt uns mit rätselvollen Sphinxaugen an. Rosenthals Romantik hingegen fixiert uns mit nüchternem Blicke. In seinem Chopin-Vortrage sprüht es von Kühnheit, Glanz und Geist, aber das mit Lächeln gemischte, halb unterdrückte Schluchzen läßt uns der Künstler in der F-moll-Nocturne vermissen, und an Stelle des dionysisch dahinströmenden Feuers tritt in der entzückenden Seitenmelodie des B-moll-Scherzos Zuckerwassersentiment. Ein Meisterstück schmeichlerischer Grazie ist Rosenthals unübertrefflicher Vortrag der Berceuse. Technische Wundertaten des Pianisten, die fast ans Unbegreifliche grenzen, sind noch:

eine eigene Studie über Chopins kleinen Des-dur-Walzer (Thema in Terzen und kontrapunktische Verquickung der Haupt- und Seitenmelodie), eine ebensolche über Davidoffs bekanntes Violoncell-Effektstück „Am Springbrunnen", sowie die „Don Juan"-Phantasie von Liszt. Die glänzende Bewältigung dieser genialen Transkription durch Rosenthal übt eine geradezu dämonische Wirkung aus. Gewiß darf man Rosenthal einen Künstler nennen. Der Gesamteindruck seines Spieles ist und bleibt aber doch ein — sensationeller.

Emil Sauer und die Brahms'sche F-moll-Sonate.
(1900.)

Emil Sauer ist eine überaus sensible Natur, der die gesamte Skala der Empfindungswelt und jeder Ausdruck dafür zur Verfügung steht, ausgestattet mit dem ganzen Apparat des modernen Virtuosen, alles aus seiner Zeit schöpfend und es ihr in verlockendster Weise wiedergebend, erfüllt von einem rastlosen, nervösen Geiste, der sich berufen fühlt, das All zu umspannen, dabei von verblüffender Ruhe der Gestaltung, innerlich sich völlig ausgebend, wie ein echter Künstler, nach außen hin so zielbewußt vorgehend, daß er wie ein großer Schauspieler die Wirkungen mit sicherer Hand vorbereitet und auslöst, immer im Kontakt mit dem Publikum, nie in sich selbst verloren. Diese überaus glücklichen Eigenschaften haben Sauer zu einem Beherrscher seiner Hörer gemacht, dem der Erfolg stets so sicher wie bare Münze ist.

Man täte Sauer großes Unrecht, wenn man in ihm über dem glänzenden Virtuosen den Künstler übersehen würde. Ein Meteor entzückt uns nur so lange, als wir es über die Himmelskugel laufen sehen, die Sterne mit ihrem stetigen Lichte hingegen verblüffen uns nicht mehr,

da wir sie täglich erblicken, aber sie strahlen uns ruhige Wärme ins Herz. Solcher Gestalt ist auch der Unterschied zwischen dem Virtuosen und dem Künstler. Dieser vermag nachhaltige Wirkungen zu erzielen, also neben den äußeren auch innere. Daß Sauer zu diesen zählt, beweist er mit seinem ideal schönen Vortrage der Brahmsschen F-moll Sonate (Nr. 3), nach deren Anhörung man das begeisterte Urteil wohl begreiflich finden kann, das der auf der Höhe der Meisterschaft stehende Robert Schumann über den jungen unbekannten Komponisten fällte, als er sie ihm nebst anderen seiner Jugendwerke vorgespielt hatte. Hätte sich Brahms auf der Höhe des Empfindungsreichtums und der Klarheit seiner ersten vierzig Werke erhalten, er wäre vielleicht bei seiner stets wachsenden außerordentlichen Meisterschaft derjenige geworden, der — wie Schumann von ihm hoffte — „den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen" gewesen wäre, natürlich nur auf dem Gebiete der absoluten Musik. Besonders das entzückende Andante mit seinem großen Aufschwunge, das eine ganze Welt von tiefer, heißer Empfindung in sich schließt und die Schumannsche Bezeichnung der Brahmsschen Sonaten als „verschleierte Symphonien" vielleicht am meisten rechtfertigt, sowie das trotzige Scherzo werden von Sauer unübertrefflich nachgebildet. So muß Brahms gespielt werden, wenn er auf alle wirken soll.

Über des Künstlers technische Qualitäten zu sprechen, halte ich für überflüssig. Sie sind bekanntlich allerersten Ranges. Über einen sammetweichen Gesangston, wie er (man muß Schuberts G-dur-Impromptu oder Mendelssohn-Liszts „Auf Flügeln des Gesanges" von ihm singen gehört haben) verfügen nur wenige Klavierspieler; und welche stürmische Kraft und Bravour, deren persönliche Art mich sehr an Liszt erinnert, zeigt Sauer beispielsweise in seiner unvergleichlichen Wiedergabe der A-moll

Etude von Chopin! Seine Kraftentfaltung verletzt nie: der Ton bleibt im stärksten Forte weich. Daran könnten sich manche Pianisten ein Beispiel nehmen.

(1903.)

Eine reizend variierte Gavotte von Jean Philipp Rameau, der man ihr fast zweihundertjähriges Alter nicht anmerkt: es ist keine Sünde, daß Sauer die geschmackvolle Toilette des Stückes durch seinen glitzernden Vortrag etwas modernisiert hat.

Und nun ein großer Sprung: zu Beethovens C-moll-Sonate, op. 111. Zwei verschiedene Welten!

Man muß sagen, daß der Pianist seine Kunst mit Hingebung in den Dienst der großen Sache stellt und daß die ihm eigene Plastik der Darstellung ihm dabei sehr zustatten kommt; andererseits kann aber darüber, daß er bis zu einer idealen Wiedergabe des monumentalen Werkes noch einen weiten Weg zu gehen hat (vorausgesetzt, daß seine Individualität ihn überhaupt zu gehen vermag) wohl kein Zweifel möglich sein. Vieles gerät (ebenso wie bei Max Pauer) zu spielhaft und dadurch äußerlich. In der Modifikation des Zeitmaßes geht der Künstler beim Seitenthema des ersten Satzes entschieden zu weit (erst wo Beethoven „meno allegro" vorschreibt, hat der Spieler das Recht zu sinnfälliger Verlangsamung); und den geheimnisvollen Schluß dieses Satzes bringt er zu nüchtern. Die im zweiten Satze angewendete Trillertechnik Sauers fordert zwar zur Bewunderung heraus, aber sie tritt zu sehr in den Vordergrund, erscheint zu pleinairistisch, zu viel als Selbstzweck und zu wenig als Ausdrucksmittel.

Die reiche Klavier-Polyphonie von Schumanns „Etudes symphoniques" bringt Sauer zu außerordentlicher Geltung. Schade, daß er nicht auch die im Nach-

lasse des Meisters vorgefundenen fünf Veränderungen seinem Vortrage einfügt. Weshalb das wohl bisher noch niemand versucht hat?

Im Vortrag von Brahmsens Es-dur-Intermezzo aus op. 117, einem der liebenswürdigsten Stücke dieses Meisters, erweist er sich als Brahms-Spieler par excellence.

In seinem eigentlichen Fahrwasser fühlt sich der Pianist erst bei Chopin. Die entzückende Barcarolle op. 60 spielt er mit so dithyrambischer Begeisterung, so genialem Schwunge und so berauschender Farbengebung, daß ihr poetischer Inhalt mit packender Anschaulichkeit an den Tag tritt. Man hat etwas erlebt, wenn der Künstler zu Ende ist. Chopins Werke wollen alle nachgedichtet sein. Auch bei diesem Stücke handelt es sich nicht um ein bloßes Schifferlied, sondern um eine kleine Ballade. Das aus Mondscheinstrahlen gewobene Des-dur-Nocturne, so wie der brillante As-dur-Walzer mit dem bekannten Doppel-Rhythmus machen in Sauers Wiedergabe eine verblüffende Wirkung, nicht nur durch die stark subjektive, ungewohnte Art der Auffassung, über die sich vielleicht mit dem Künstler rechten ließe, sondern vorwiegend durch den hinreißenden Zauber der in ihren Dienst gestellten unübertrefflichen Anschlagskunst und Bravour. Spielen Sauers Wunderfinger mit dem Chopinschen Riesenwalzer wie etwa der Löwe mit der Maus, so erscheint die sieghafte Bewältigung der grandiosen Lisztschen „Mazeppa“-Etude nach dem wundervollen Vortrage der „Liebesträume“ (desselben Meisters) wie ein Kampf zwischen einem Panther und einem Löwen. Das nach der gleichnamigen sinfonischen Dichtung gestaltete klavieristische Pandämonium spielt Sauer mit ähnlicher Kühnheit heute kaum einer nach.





4. Geiger und Geigerinnen.

Willi Burmester.

Dieser Künstler fasziniert in erster Linie durch die Süßigkeit seines — nicht besonders großen — Tones sowie durch die untadelige Reinheit und unfehlbare Sicherheit seines Spieles. Burmester ist nicht der Mann der großen Leidenschaft; auch weiß uns sein Vortrag nichts Neues zu offenbaren; aber alles klingt unter seinen Meisterhänden liebenswürdig und reizvoll, so daß man ihm lange mit Genuß und ohne Ermüdung zuhören kann. Von Natur mehr dem Virtuosen zuneigend, hat sich der Künstler, dessen Ehrgeiz das Prädikat des „besten Paganini-Spielers" nicht genügen wollte, durch eisernen Fleiß und strengste Selbstzucht zu einer Höhe aufgeschwungen, die ihm einen Platz in der Reihe der ersten Größen seines Faches sichert. Seine Technik ist eine durchaus harmonische; alle ihre Disziplinen beherrscht er souverän. Die größte Bewunderung verdient die Bogenführung. Seine Stakkato und Springbogen sind Spezialitäten. Welcher Kunst bedarf es beispielsweise, um die Arpeggien am Ende der Kadenz des ersten Satzes von Mendelssohns Konzert in der Weise einzuführen und allmählich zu beleben, wie es Burmester macht. Die Leichtigkeit, mit der er dieses noch immer einzig dastehende Violinkonzert behandelt, sucht ihresgleichen. Durch sie wird der Künstler allerdings hie und da verleitet, das Zeitmaß zu übertreiben, das ihm gleichsam unter den Fingern davonläuft. In

allen seinen Vorträgen zeigt sich aber neben dem Virtuosen auch der Musiker; sogar in der Wiedergabe von Akrobatenstücken verleugnet er ihn nicht.

Einen ganz neuartigen Trick bringt Burmester in Paganinis „Le Streghe“ (Hexentanz) an, indem er die dritte Variation ohne Begleitung spielt, was einen ähnlichen atemversetzenden Effekt erzielt, als wenn ein Seiltänzer auf schwankem Seile in schwindelnder Höhe einen Salto mortale ausführt und dabei die Musik plötzlich pausieren läßt; die glänzend ausgeführten Doppelgriff-Flageolets hören sich in ihrer vorsichtigen Gangart auf diese Art womöglich noch halsbrecherischer an als sonst.

Eine Spezialität Burmesters ist der im echten Kammerstil gehaltene Vortrag kleiner Stücke älterer Meister, die er da und dort aufgefunden und sich geschickt für die Geige zurechtgelegt hat, so daß sie den Eindruck von Originalkompositionen machen, so eines für die G-Saite gesetzten Air des alten Hamburger Theoretikers und Komponisten Johann Mattheson, das sich im Stil zwischen Haendel und J. S. Bach bewegt, einer Gavotte von J. S. Bach, eines Menuetts von Beethoven, eines „Deutschen Tanzes“ von Mozart (aus den in die letzten Lebensjahre des Meisters fallenden Tanzweisen für kleines Orchester) und eines ebensolchen von Dittersdorf, sowie eines niedlichen D-dur-Menuetts von Mozart, die sämtlich mit ihrer galanten Art das Publikum bezaubern.

Vivien Chartres.

(1907.)

„Nun sag' mir eins, man soll kein Wunder glauben!“

Wer nicht an Wunder glaubt, den braucht man nur an die kleine Vivien Chartres zu weisen, damit er sich von ihr etwas vorspielen lasse. Er kann auch gleich wählen,

was ihm beliebt — denn sie kann alles. Schon ihr Auftreten im kurzen „Flügelkleide“, mit dem aufgelösten Blondhaar, in dem das berühmte Pensionatsmäschchen steckt, bedeutet eine kleine Sensation, eine große aber der erste Geigenstrich, den man von ihr hört. Ist das der Ton eines Mädchens oder gar eines Kindes? Nein! Er klingt voll, breit und energisch wie der eines männlichen Geigers. Man staunt, hält die eine Hand ans Ohr und die andere übers Auge, reckt den Hals vor oder nimmt das Opernglas zur Hand, um sich zu überzeugen, ob das wohl wirklich ein kleines Mädchen sei, das da spielt, oder ob dieses nur das Geigen markiere und im Hintergrunde oder in einer Versenkung ein Virtuose sich verborgen halte, der die verblüffenden Töne hervorbringe. Wenn aber die kleine Künstlerin von Vortrag zu Vortrag eilt, um ein ganzes, langes, grausames Riesenprogramm zu absolvieren und alle Kunstfertigkeiten, die von anderen in einem arbeitsamen Menschenleben erworben zu werden pflegen, wie eine selbstverständliche Verrichtung zu zeigen, die sie sozusagen im Handumdrehen sich angeeignet hat, da ist man wahrhaftig geneigt, an ein Wunder zu glauben. Und wenns noch ausschließlich Fertigkeiten wären! Im Spiele der kleinen Vivien werden aber auch Werte lebendig, die sich nicht mit Fleiß und Ehrgeiz allein erwerben lassen, sondern die einem Mutter Natur in die Wiege gelegt haben muß, damit sie überhaupt entwickelt und zur Reife gebracht werden können. Eine Reife mit elf Lenzen? Man kann bei ihr fast von einer solchen sprechen; denn Vivien Chartres spielt wie ein erwachsener Künstler. Nur was jedem Naturgesetze widerstritte, jedem Entwickelungsgesetze Hohn spräche, ist bei der kleinen Künstlerin nicht vorhanden: jene Reife, die unbedingt erst das Erlebte bringen muß. Ihr Spiel wird demnach gleichsam zum Gradmesser für den autobiographischen Inhalt des von ihr vorge-

tragenen Tonstückes. Alle jene Höhen, die eine fein organisierte Natur mit ererbtem Gefühlskapital erreichen kann, enthüllen sich in dem rührend ausdrucksvollen Vortrage der Chartres. Die unschuldsvollen Augen dieses lieblichen Mädchenantlitzes scheinen innere Vorgänge zu verkünden, über die sich das begnadete Wesen selbst sicherlich keine Rechenschaft zu geben vermag. Wenn man die Chartres hört, meint man, daß sie mit der Geige in der Hand das Licht der Welt erblickt haben müsse. In der Tat hat die Kleine erst vor vier Jahren zum erstenmal eine Geige in die Hände bekommen! — Vor allem ist es die Wärme ihres Tones und Vortrages, die stark ausgeprägte Rhythmik (jener Teil der musikalischen Begabung, der sich bekanntlich am spätesten entwickelt) und der kecke Schmiß in ihrem Spiele, die unser Staunen erregen. Nicht minder verblüfft den Musiker die verständige Phrasierung und den Geiger im besonderen der große, saftige Ton, wie sie ihn in einzelnen Partien des Vieuxtempsschen D-moll-Konzertes, in der Transkription von Schuberts „Ave Maria" und im ersten Satze des Godardschen Violinkonzertes hören läßt, und nicht zuletzt die prächtige Bogenführung. Gewiß sind auch im Spiel der Vivien Chartres Spuren von Eingelerntem zu bemerken, nämlich bei gewissen rubato-Stellen, beim Vorbereiten von Vortragswirkungen, bei Tempomodifikationen usw.; ich hätte sie lieber vermißt; man darf aber nicht vergessen, daß die Geigerin eben nur ein Kind ist, und daß auch das frühzeitige öffentliche Auftreten gewisse Unzukömmlichkeiten — ich will sie nicht Affektationen nennen, da sie der Spielerin als solche wohl kaum zum Bewußtsein kommen — unwillkürlich im Gefolge hat. Die muß man eben mit in den Kauf nehmen, ohne sich dadurch die Freude an der außergewöhnlichen Erscheinung schmälern zu lassen. Vivien Chartres ist eine künstlerische Vollnatur — schon ihr sprühendes Tempera-

ment spricht dafür — und ein Phänomen in musikalischer und speziell in geigerischer Hinsicht. Am meisten imponiert mir an ihr die künstlerische Ruhe ihrer Darstellung, die es trotz ihrem Feuer und ihrer technischen Spielfreudigkeit zu keiner jugendlichen Überstürzung kommen läßt. Erstaunlich ist es auch, daß die kleine Künstlerin sich allen Genres und Stimmungen gewachsen zeigt. Graziös und lieblich spielt sie eine Griegsche Berceuse, schwungvoll und leicht die Faust-Phantasie von Wieniawski, keck und feurig und mit überlegener Bravour die Sarasateschen „Zigeunerweisen", in denen sie alle violinistischen Teufelskünste (staccato- und pizzicato-Läufe, Doppelgriffe und Flageolets) losläßt, sowie andere Effektstücke von Vieuxtemps, Wieniawski, Bazzini und Paganini, in dessen Variationen für die G-Saite über ein Thema aus Rossinis „Moses" sie nicht nur ein außerordentliches technisches Vermögen an den Tag legt, sondern deren dämonischen Humor sie auch mit treffsicherem Instinkt zum Ausdrucke bringt. Im einfach-edlen Vortrage der Beethovenschen F-dur-Romanze leuchtet das gottbegnadete Mädchen mit den holden Kinderaugen in die Tiefe ihrer reinen, vom Gifthauche des Lebens noch unberührten Seele hinab. (Solche Offenbarung aus kindlicher Unbewußtheit ist ein wahres Labsal nach dem vielen selbstgefälligen und schlau berechneten Virtuosengekünstel, das den Konzertsaal demjenigen immer unerträglicher machen muß, der von der Kunst nicht gekitzelt, sondern seelisch gestärkt und erhoben werden will.) In unbegreiflicher Weise verkündigt sich der Genius Bachs in des Kindes verblüffend großzügiger Wiedergabe des von Wilhelmj für die G-Saite gesetzten Air aus der D-dur-Suite und in des Meisters großer Ciaconna. Wer diese Leistungen vernommen hat, wird sich sagen müssen: Vivien Chartres ist kein Wunderkind, sondern ein Wunder; sie ist eine künstlerische Individuali-

tät, die, falls sie vor den Gefahren des Virtuosentums weise behütet wird, dazu berufen ist, uns dereinst noch Hohes zu verkünden und manch Geheimnis ihrer Kunst zu entschleiern.

Den verblüffenden Äußerungen dieser außergewöhnlichen Begabung lauscht man mit einer Andacht, wie sie sich sonst unserer Seele nur bei der Betrachtung großer Naturphänomene bemächtigt. Weniger über die Kunstleistung selbst staunt man, als über das Wunder, durch das die Schöpfung sich in diesem Kinde offenbart.

Silvio Floresco.

(1905.)

Dieser Geiger, von dem man bisher wenig vernommen hat, ist ein junger Mann, mit lateinischen Gesichtszügen und einem riesigen schwarzen Haarschopf ausgestattet. Sein technisches Können ist ein höchst beachtenswertes; sein Ton, den er übrigens einer prächtigen Geige entlockt, ist auffallend schön und ziemlich voluminös. Zum ausgereiften Künstler hat es Floresco noch nicht gebracht. Obwohl er fast durchaus gute Musik vorträgt, hat man von seinem Spiele den Eindruck des — allerdings im besten Sinne — Virtuosenhaften. Seine Kantilene ist süß und weich; es mangeln ihr aber — wenigstens vorläufig noch — die Ruhe und Großzügigkeit, deren beispielsweise J. S. Bachs „Air" nicht entraten kann. Ebenso verhält es sich mit Phrasierung und Vortrag. Hier fehlt noch das volle Verständnis für den Bau und die Größe eines Stückes, wie es Bachs Ciaconna ist, an deren rein technischer Bewältigung jedoch kaum etwas Wesentliches auszusetzen ist. Schon seine Wiedergabe von Bruchs D-moll-Konzert läßt jene souveräne künstlerische Freiheit der Wiedergabe vermissen, die sich aus dem Bewußtsein der geistigen und

technischen Beherrschung eines Werkes bei reifen Individualitäten von selbst ergibt. In der Bachschen Ciaconna tritt dieser Mangel natürlich noch fühlbarer zutage. Dafür gelingt dem jungen, zweifellos begabten Künstler alles Virtuosenhafte („Havanaise“ von Saint-Saëns, Mazurka von Zarzycki) ganz vortrefflich. Die Bogenführung ist leicht und sicher; ihre Ökonomie läßt noch zu wünschen übrig, ebenso die linke Hand, die bezüglich der Reinheit der Intonation, besonders in den hohen Lagen, nicht immer ihre Schuldigkeit tut. Jedenfalls aber ist Herr Floresco ein Talent, dem bei strengster Selbstzucht und Vertiefung noch eine schöne Zukunft bevorsteht.

Stefi Geyer.

(1905.)

Man sagt gewiß nicht zu viel, wenn man die jugendliche Geigerin eine genial veranlagte Künstlernatur nennt. Das liebliche junge Mädchen bringt in der Tat alles mit, was ein musikfreundliches Publikum zu entzücken vermag: eine reizende Erscheinung, kindliche Unbefangenheit, völliges Aufgehen in ihrer Kunst, ein sprühendes Temperament, wie es nur künstlerische Vollblutnaturen besitzen, und nicht zuletzt ein außerordentliches technisches Können. Es ist schon eine wahre Freude, wahrzunehmen, wie Stefi Geyer vom ersten Geigenstrich an so ganz im Banne ihrer eigenen Kunst steht, daß sie alles um sich zu vergessen scheint. In Tschaïkowskys ebenso dankbarem als schwierigem Violinkonzert entführte sie ihr jugendliches Feuer wiederholt zu weit; aber was schadet das? Besser zu viel, als zu wenig; die Reife wird mit der Zeit schon von selbst das Überschäumende hinwegnehmen und den ungebärdigen Strom ins ruhige Bett künstlerisch ruhiger Gestaltung lenken. Es kann gar keinem Zweifel

unterliegen, daß Stefi Geyer ein Geigenphänomen ist. Mit ihrem Instrumente scheint sie unzertrennlich verwachsen zu sein. Ihre große Technik macht nicht den Eindruck des mühsam Erworbenen, sondern des Angeborenen, in ihrer Naturanlage Begründeten; denn sie behandelt die waghalsigsten Partien mit einer so verblüffenden Leichtigkeit — fast möchte man sagen: Nonchalance —, daß einem deren Schwierigkeit kaum zum Bewußtsein kommt; kennt sie doch das Fürchten eben sowenig wie Jung Siegfried. Daher der Eindruck, daß sie aufs Detail, so sicher sie es auch beherrscht, kein allzu großes Gewicht legt und mehr der Gesamtwirkung zustrebt. Neben ihrer ungemein erfrischenden Temperamentfülle macht sich aber auch eine innige, überaus ausdrucksbedürftige Seele geltend, deren mädchenhafter Zauber auch dort fesselt, wo naturgemäß männliche Tiefwerte zu vermissen sind. In allem, was Stefi Geyer spielt, singt die Geige wie eine Menschenstimme. Auch in diesem Falle muß es einem wieder so recht klar werden, daß es beim wahren Künstler keine absolute Technik gibt, sondern nur eine bis zur Beherrschung des Technischen gediehene höchste Betätigung des Ausdruckswillens. Das lehrt z. B. die prächtige Bogenführung der Stefi Geyer, in der sie wenige Violinisten übertreffen dürften. Wenn schon von einer technischen Spezialität die Rede sein soll, so muß besonders das auffallend klangvolle Flageolet der jungen Geigerin hervorgehoben werden.

Als ein echtes Kind ihrer magyarischen Heimat erweist sie sich in ihrer großen Spielfreudigkeit. Sie würde sicherlich mit ungeminderter Hingabe eine ganze Nacht durchgeigen. Naturen wie Stefi Geyer ist eben die Musik Lebenselement; ohne sie müßten sie verkümmern. In unserer Geld- und Gehirnzeit erquickt solche Unwillkür doppelt.

Bronislaw Hubermann und J. S. Bachs Ciaconna.

(1902, 1903.)

Bronislaw Hubermann ist ein von idealem Geist erfüllter, durch und durch musikalischer Geiger, ja noch mehr: er ist ein geigender Musiker. Das beweisen nicht nur seine künstlerisch zusammengestellten Programme (in ihnen herrschen Bach, Mozart und Beethoven), sondern vor allem die Art seines Spieles. Sein Vortrag zeichnet sich durch schöne Phrasierung, edle Wärme und vornehme Schlichtheit, nicht zuletzt auch durch eine glänzende Beherrschung des ganzen technischen Apparates aus. Sein Ton ist groß, aber etwas derb, daher für zarte Musik wenig geeignet. An ihm ist keine Spur von Virtuoseneitelkeit oder Pose zu bemerken. Damit würde er auch bei Sebastian Bachs Ciaconna, diesem klassischen Zeugnisse unerschöpflicher Phantasie und Gestaltungskraft, nichts ausrichten. Der Künstler scheint bei deren Wiedergabe ganz mit seinem Instrumente eins zu sein. Alles, was die Laune des großen Kantors über das einfache Tanzthema an Geist, Seele und Spielfreudigkeit ausgegossen hat, kommt in des Künstlers plastischem Vortrage zu vollster Geltung. Man vergißt, daß es nur vier Darmsaiten sind, welchen dieser Tonstrom entlockt wird, man vergißt die Geige und glaubt das Rauschen der Orgel zu vernehmen. Die musikalische und technische Bewältigung dieses einzigartigen Geigenstücks ist als Prüfstein für die Meisterschaft eines Geigers ungefähr von der gleichen Bedeutsamkeit, wie die von Beethovens geistesverwandten epochalen 33 Veränderungen über den Diabelli-Walzer. Wer einen dieser beiden Mikrokosmen kongenial zu beleben vermag, der kann überhaupt alles leisten, was auf seinem Instrumente ausführbar ist. Schon das rein manuelle Können Hubermanns muß in der Ciaconna Be-

wunderung erregen. Die rechte Hand ist seiner linken völlig ebenbürtig, die Ausführung keiner der in dem Bachschen Stücke vorkommenden Stricharten läßt einen Wunsch offen.

Jan Kubelik.
(1900, 1901.)

Trotz der maßlosen Reklame, die — zu seiner Ehre sei es gesagt — nicht der junge Künstler selbst, sondern der Unternehmer, der ihn um schweres Geld mit Haut und Haaren gekauft hat, für ihn oder richtiger: für sich macht, fühlt man, wenn man Jan Kubelik hört, seine Erwartungen nicht nur nicht getäuscht, sondern womöglich noch weit übertroffen. Er ist tatsächlich eines der größten technischen Geigergenies, die es je gegeben hat. Seine ans Fabelhafte grenzende Technik spottet jeder Beschreibung. Solches Wunderkönnen kann man sich auch durch den eisernsten und beharrlichsten Fleiß nicht aneignen, sondern zur Möglichkeit seiner Erwerbung schon gehört eine ganz besondere Anlage, wie sie in solcher Stärke nur sehr selten vorkommen dürfte. Ich habe ziemlich alle namhaften Geiger des letzten Vierteljahrhunderts gehört. Dieser oder jener unter ihnen besitzt diese oder jene Vorzüge oder Spezialitäten, manche darunter auch mehrere; keiner vereinigt jedoch in seinem Spiel alle Faktoren der Technik in so außerordentlichem Maße wie Kubelik.

Bewundernswert ist sein rechtes Handgelenk, die Leichtigkeit und Ruhe der Bogenführung und die Emanzipation und Gelenkigkeit der Finger seiner linken Hand. Alle Passagen, Doppelgriffe, Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimengänge, Arpeggien, Triller und Trillerketten, einfachen und Doppelflageolets, Pizzicati, sowie die kühnsten Kombinationen dieser Fertigkeiten, z. B. das Begleiten einer getragenen Melodie mit Pizzicatis, Flage-

olet-Triller, Pizzicato-Triller und -Läufe und anderes gelingen ihm mit unfehlbarer Sicherheit und hören sich als so spielend leicht an, daß man sie fast für das A-B-C des Geigenspiels halten könnte. Aber auch über einen köstlichen „springenden Bogen" und über ein famoses Staccato gebietet er; bekanntlich besitzen diese technische Spezialität oft ganz hervorragende Geiger nicht. Und wie sicher tanzt der Tausendsasa Kubelik auf einem Seile? Es fällt ihm nicht schwerer wie auf vieren. Das kann man an seinem Vortrage von Paganinis „Moses-Phantasie" für die G-Saite ersehen. Es ist erstaunlich, was für eine Leistung er da bietet. Auf dieser einzigen tiefen Geigensaite klingt's bald wie Violoncell-, bald wie Flötenton. Es fehlte nur noch, daß man Doppelgriffe hörte! Trotz der Einsaitigkeit dieser stupenden Leistung kann man aber dem jungen Virtuosen jeden Vorwurf eher machen, als den der Einseitigkeit.

Den musikalischen Döllinger, der die Unfehlbarkeit dieses Violinpapstes bestritte, kann ich mir nicht denken.

Die Hexereien bilden aber durchaus nicht etwa das Um und Auf der Kunst Kubeliks.

Da haben wir vor allem einen berückenden Ton, im forte breit und groß, im piano von zauberischer Zartheit, ferner eine Kunst, diesen Ton gleichmäßig anschwellen zu lassen, die an die besten Traditionen der italienischen Gesangskunst erinnert, eine köstliche Ökonomie des Bogens und eine überlegene Ruhe und Klarheit des Vortrages.

Daß Kubelik aber auch eine eminent musikalische Natur ist, geht nicht nur aus der minutiösen Reinheit der Tongebung, sondern vor allem aus der verständigen Phrasierung und der inneren Wärme seiner künstlerischen Darstellung hervor.

Erscheinungen wie die Kubeliks gehören ins Gebiet des Phänomenalen und dürfen nicht unter gewohnten Gesichtspunkten betrachtet werden, weil sie eben frei von allem Gewöhnlichen sind. Daß man zum Teile bessere Musik machen kann, als es Kubelik tut, gebe ich gerne zu. Eine so durchaus musikalische Natur der Künstler auch ist (ich verweise z. B. auf seinen mustergültigen Vortrag der Spohr'schen „Gesangsszene"), so liegt doch bei einem erstklassigen Vertreter der Virtuosität, wie Kubelik es ist, der Schwerpunkt des Interesses an seinen Leistungen im Technischen, das, wenn es auf solcher Stufe steht, wohl für sich allein schon einer aufmerksamen Betrachtung wert ist; es gibt ja ähnliche Fälle auch in der bildenden Kunst — ich erinnere an die Goldtechnik eines Benvenuto Cellini. Man hat natürlich einen andern Standpunkt einem Adagio von Beethoven als einer Virtuosenfarce von Paganini gegenüber einzunehmen. Dort ist es die Seele des Geigen*tones*, hier sozusagen die *Geige selbst*, die in Betracht kommt. In dem unendlich weiten Kunstgebiete gibt es gar vielerlei Werte, und alles Bornierte und Bornierende ist vom Übel.

Daß der Eindruck, den das Spiel des Virtuosen macht, durch den wundervollen Ton einer unvergleichlichen, allen Absichten gehorchenden Straduarius-Geige wesentlich gefördert wird, begreift sich von selbst. Seine Programme stellt er sehr klug zusammen, so daß sie ihm die Möglichkeit bieten, sein Können von allen Seiten erschöpfend zu zeigen: es sind echte Virtuosenprogramme!

(1906.)

Kubeliks Vortrag, der sich stets durch sinnvolle Phrasierung auszeichnete, ist im Laufe des letzten Lustrums wärmer, vor allem aber bewußter und männlicher geworden. Ab und zu durchbricht jetzt die seinem Spiele

eigene Ruhe ein gewisses Ungestüm, das wohl auf eine bei seinem unsteten und aufreibenden Wanderleben begreifliche Nervosität zurückzuführen sein dürfte. Im Technischen ist er der unerreichte Hexenmeister geblieben, der er schon bei seinem ersten Auftauchen gewesen ist. Unter dieses Teufelsgeigers Händen scheinen die tollkühnsten Dinge wie Kinderspiel, so groß ist die Meisterschaft, Leichtigkeit und Gelassenheit, mit der sie von ihm ausgeführt werden.

Henry Marteau.
(1904.)

Einen so süßen, weichen, dabei mächtigen Ton wie der berühmte belgische Geiger Marteau besitzen nur wenige Geiger. Man wird nicht müde, diesen bestrickenden Klängen zu lauschen. Dasselbe gilt von des Künstlers liebenswürdiger und geschmackvoller Art des Vortrages. Aber auch eine Geige, wie er sie zu besitzen das Glück hat, dürften nur wenige ihr Eigen nennen (ich meine jenes Instrument, auf dem er die Beethovensche G-dur-Romanze spielt — denn Marteau bedient sich bei seinen Vorträgen abwechselnd zweier Instrumente). Was Marteau vor den meisten seiner Kollegen auszeichnet, ist die künstlerisch vornehme Gesinnung, mit der er sein hervorragendes Können völlig in den Dienst erlesener Musik stellt; zuerst kommt bei ihm das Kunstwerk, dann das Instrument und zuletzt — er selbst. Dieses Sichselbstindenhintergrundstellen verhindert es aber nicht, daß das Persönliche des Künstlers unwillkürlich in den Vordergrund tritt, indem jeder seiner Vorträge den unverkennbaren Stempel seiner reproduktiven Eigenart an sich trägt. Marteau ist durch und durch Musiker (schon seine vornehmen Programme verraten das); ihm liegt nichts daran, zu glänzen; er will nur Eindruck erzielen. Und das gelingt ihm in hohem

Maße. Er besitzt vor allem ein stark ausgeprägtes Stilgefühl. In welche Tonwelten er uns auch entführt, er erscheint in jeder von ihnen heimisch, und zwar so sehr, daß jede als sein ureigenstes Gebiet erscheint. Man kann nicht schöner, inniger, reizvoller und echter Mozart spielen wie er. Wie moderiert er in den Ecksätzen des G-dur Konzerts (Nr. 3) den Ton auf die Ausdrucks- und Stilgrenzen dieser Musik, und wie rührend offenbart er im Adagio die reine Schönheit dieser Himmelsmusik! Oder man höre seinen von Innigkeit überströmenden Vortrag des Adagios aus des Salzburger Meisters Es-dur Konzert (K.-V. Nr. 268). Wie anders glänzt seine reiche Kunst in Corellis (von Léonard bearbeiteten) Variationen. Welche schlichte Größe! Und erst die großartige Plastik, die er in J. S. Bachs gewaltiger Ciaconna entwickelt! Ich habe noch nie so eindringlich und dabei schlicht den thematischen Gehalt des Stückes darlegen und es noch nie so frei von jeder virtuosen Vergewaltigung, von jedem selbstgefälligen Rubato spielen hören. Marteaus Vortrag der Ciaconna ist ein Triumph des Musikalischen; ja man fühlt sich versucht, von einer Entdeckung des Stückes zu reden. Und wie singt sich der Künstler auf der G-Saite in die Herzen seiner Hörer mit Godards melodisch breit ausladendem Adagio pathétique! Als ein ganz anderer wiederum zeigt er sich in Sindings einsätzigem Violinkonzert: als ein mit dem Rüstzeug des modernen Künstlers vom Scheitel bis zur Sohle gewappneter Held, der die durch die echt Sindingsche Modulationswut hervorgerufenen Schwierigkeiten des sich im übrigen durch feurigen Schwung und glücklich erfundene rassige Motive auszeichnenden Werkes glänzend besiegt. Mitten aus dem kecken Kampfgetümmel leuchtet die auf der G-Saite wonnig gesungene Kantilene des zweiten Themas hervor — der Komponist müßte

seine Freude daran haben. Oder man höre von Marteau den Violinpart der C-dur-Sonate Max Regers und bewundere, wie seine Intonationskunst sich in dieser in modulatorischer Hinsicht unerhörte Ansprüche stellenden Musik siegreich behauptet. So wird dieser Geiger der Wesenheit jedes Meisters voll und ganz gerecht. Eine Spezialität Marteaus, in der er sicher von keinem andern Geiger übertroffen wird, ist sein mehrstimmiges harmonisches und polyphones Spiel. Die Bachsche G-moll-Sonate (für Violine allein), die seiner glänzenden Bogentechnik Gelegenheit zu reicher Entfaltung bietet, enthält eine Fuge, die meistens von den Violinisten aus dem Zusammenhange des Ganzen gerissen und als Bravourstück behandelt wird. Marteau spielt sie breiter, als man sie zu hören gewohnt ist, wodurch die Plastik der Polyphonie wesentlich erhöht wird und eine geringere Störung des Gleichgewichts der Notenwerte entsteht, wie sie ja unwillkürlich schon durch die den Fluß verzögernden gebrochenen Akkorde hervorgerufen wird.

Ein großer und feinfühliger Künstler! —

Ole Bull.

(Eine Erinnerung an den „nordischen Paganini").

Ich habe Ole Bull 1878 in Graz spielen hören. Eingeführt durch eine ganz ungewohnte amerikanische Reklame, konzertierte der bereits bejahrte Künstler (geboren 1810) auf der Bühne des alten Stadttheaters. Bei mysteriöser Beleuchtung der Szene (nur Oberlicht) trat der einstige Rivale Paganinis an die Rampe. Ein Beifallssturm und ein Orchestertusch empfingen den Künstler, dessen Äußeres übrigens ein wenig an Liszt erinnerte.

Ole Bull, der, wie die meisten Virtuosen der früheren Zeit, viel auf Äußerlichkeiten — sagen wir: auf Mätzchen zu halten schien, zeigte sich in einem altmodischen Frack,

grüßte freundlich lächelnd das Publikum und stellte sich nun feierlich in seine originelle Position: den Oberkörper zurückgebeugt, den Wirbel der Geige ziemlich hoch haltend. Dann begann sein interessantes Spiel. Alles, was er machte, war eigenartig, aber nicht unmittelbar ergreifend. Seine große Technik, die sich fast nur auf Spezialitäten erstreckte, war von der neuen Generation überholt worden. Sein Spiel schien nur mehr der matte Abglanz einer vergangenen großen Virtuosität. Er trug außer einem edel, wahr und doch mit einer gewissen hyper akademischen „Klassizität" gespielten Mozartschen Adagio nur eigene Sachen, und zwar veraltete Bravourstücke wie seine „Polacca guerrière" und ähnliches vor. Eigentümlich war sein vierstimmiges (harmonisches) Spiel, welches insofern einen auf der Geige ungewohnten Effekt machte, als es nicht aus gebrochenen oder arpeggierten Akkorden, sondern aus der Verbindung gleichzeitig gebrachter Töne bestand, was aber nur auf dem von ihm eigens zu diesem Zwecke konstruierten „Stege" möglich war; dieser war nämlich nicht wie sonst gewölbt, sondern geebnet, so daß alle vier Saiten, die darauf ruhten, gleichzeitig gestrichen werden konnten. Nun hatte das aber den großen Nachteil, daß ein Spiel auf den beiden Mittelsaiten (D und A) fast unmöglich war, was bei Ole Bull die Folge hatte, daß er Melodien ausschließlich auf der G- und E-Saite spielte. Zum harmonischen Spiele, so bestrickend dasselbe auch klingt, ist aber die Geige nicht da; dazu haben wir genug andere Instrumente (vor allem Orgel, Klavier, Harfe), welche dafür den Zauber einer auf der Geige vorgetragenen Gesangsmelodie mit ihrem Klange nie erreichen können. Auf der Geige soll aber gesungen, nicht moduliert werden.

Ole Bull, der ein ausnehmend liebenswürdiger Mann war, zeigte mir, als ich ihn im Gasthofe besuchte, alle

seine wertvollen Instrumente, ebenso seinen „Steg" und wollte mir den großen Vorteil, den derselbe gewähre, so beredt, als es ihm in deutscher Sprache möglich war, auseinandersetzen. Dabei versicherte er mir, daß der deutsche Melodienvortrag sowohl im Gesange als auf den Streichinstrumenten falsch und unkünstlerisch sei; er halte sich nach dem italienischen, der keinen Ton mit dem andern zu verbinden, sondern jeden nur ganz selbständig zu nehmen gestatte. Ole Bulls Spiel, in welchem er diese Maxime entschieden übertrieb, büßte dadurch trotz aller Empfindung, die er hineinzulegen sich bemühte, an Wärme ein. Reizend spielte er mir im Hause der Witwe Anastasius Grüns, die er aus Verehrung für den verstorbenen Dichter besucht hatte, norwegische Volkslieder vor, wobei ihn seine junge Frau am Flügel begleitete. Im August 1880 fand der berühmte Künstler nach einem ungemein bewegten Leben*) für immer Ruhe. In seiner Vaterstadt Bergen hat man ihm sogleich nach seinem Tode mit anerkennenswerter Rührigkeit ein öffentliches Denkmal gesetzt.

Richard Sahla.

(1902.)

Professor Richard Sahla (geb. 1855 zu Graz), seit 1888 als Hofkapellmeister in Bückeburg segensreich wirkend, genießt als Geiger lange nicht die Popularität, die seine außerordentliche Kunst verdiente. Er reist zu wenig und nützt die einzelnen enormen Erfolge, die er hier oder dort erzielt, nicht genügend aus. Mit einem Worte: er versteht es nicht, sich zu inszenieren.

*) Eine hochinteressante Biographie Ole Bulls findet sich in Mendel-Reißmanns musikalischem Konversationslexikon (Berlin, Oppenheim).

Es gibt vielleicht Geiger mit größerem Ton, Geiger mit mehr Eleganz und Spitzfindigkeit des Vortrags, aber kaum einen, der in demselben Maße Feuer zu entwickeln, zu begeistern und hinzureißen vermag, wie Sahla. Sein Vortrag zeichnet sich weniger durch Süßigkeit und Herzenswärme als durch Glut und Leidenschaft aus. Das Dionysische überwiegt bei ihm das Apollinische. Deshalb ist sein Spiel sehr von der ihn beherrschenden Stimmung abhängig. Man muß von ihm Richard Wagners „Albumblatt" (in der Wilhelmjschen Bearbeitung) gehört haben, um ihn ganz zu kennen. Die Hingebung und Größe im Vortrage dieses Stückes durch Sahla ist unbeschreiblich. Der Eindruck, den ich wiederholt davon empfangen durfte, gehört zu den unvergeßlichsten meines Lebens. Scheinbar weit über das hinausgehend, was Wagner in sein äußerlich einfaches Klavierstück hineingelegt, macht es der Künstler zu einem ganzen großen Wagner mit Liebestod-Ekstase. Sahla holt eben mit wahrer Kongenialität den großen Inhalt, der in dem kleinen Stücke des, der Klavierschreibweise unkundig gewesenen Meisters latent ist, heraus. Obwohl diese Art von Musik das eigentliche Genre des Künstlers ist, so beweist er doch seine große und tiefe musikalische Natur in hohem Maße auch im Vortrage Bachs (man höre seine Wiedergabe der Ciaconna), Mozarts und Beethovens. Da ist alles meisterhaft ausgearbeitet und edel im Stil. Man hat Sahla wegen seiner stupenden, atemversetzenden Technik, mit der er z. B. Paganini spielt und das Publikum in einen wahren Taumel versetzt, lange Zeit für einen ausschließlichen Vertreter des Virtuosentums gehalten und ihm damit sehr unrecht getan. Jetzt erst, nachdem er sein Musikertum als Dirigent und Kammermusikspieler so nachdrücklich zu betonen Gelegenheit gehabt, erkennt man in ihm den idealen Künstler vollends, dem die Technik nur ein Mittel des Ausdruckes

ist und dem es höchstens, wenn er einmal in aufgeknöpfter Stimmung ist, Spaß macht, das Publikum mit seiner dämonischen Virtuosität zu beunruhigen und aufzuregen. Eine Spezialität Sahlas ist auch seine Wiedergabe von Schubertschen Liedern und anderen Tonstücken auf der Violine allein. Ich erinnere mich, einmal sogar den „Walkürenritt" (!) von Sahla auf der Geige ohne Begleitung spielen gehört zu haben; man denke: das Walkürenmotiv samt den herabstürzenden kühnen Figuren, mit denen allein schon ein Geiger genug zu schaffen hat, auf vier armseligen Darmsaiten! Ich hätte an Hexerei glauben mögen.

In jeder Instrumentaltechnik gibt es bekanntlich Gebiete, für die man die natürliche Veranlagung sozusagen mit auf die Welt bringen muß. Zu diesen gehört ganz besonders das Staccatospiel. Es gab große Geiger, deren Technik nach allen Seiten hin siegreich war, die aber gerade im Staccatospiel trotz des hartnäckigsten Übens auf keinen grünen Zweig kommen konnten. Ich habe unzählige Male Gelegenheit gehabt, Sahla spielen zu hören. Ein Staccato, wie ich es von ihm vernommen, habe ich von keinem seiner berühmtesten Kollegen der letzten dreißig Jahre gehört. In einer von ihm selbst herrührenden, alle erdenklichen Schwierigkeiten in sich fassenden Kadenz zum ersten Satze des Paganinischen D-dur-Konzertes macht er einen Staccatolauf von wohlgezählten 172 Tönen auf einem einzigen Bogen! — Das nur beiläufig, denn diese Fertigkeit stellt mir Sahla als Kunstpersönlichkeit um nichts höher.

Ich weiß nicht, was ich an Sahla mehr schätzen soll, den Musiker oder den Geiger an sich. Bei ihm bilden sie eine unzertrennliche Einheit: einer ist ohne den andern nicht zu denken. Dinge, wie er sie vollbringt, wird ihm kaum ein Zweiter je nachmachen. Ich selbst war Zeuge,

wie er eines der schwierigsten Virtuosenstücke von einer „guten Geigentonart“ in die um einen Halbton tiefer liegende B-Tonart übertrug, und das aus dem Stegreif und vor Hörern; oder wie er bei einem Konzert, um sein Instrument nicht bis zur Klanglosigkeit herabstimmen zu müssen, da das Klavier einen halben Ton zu tief gestimmt war, die Rubinsteinsche G-dur-Sonate in Ges-dur (!) spielte, zu welchem einzigen Auskunftsmittel er sich unmittelbar vor dem Betreten des Podiums entschlossen hatte, damit der Klavierspieler die Sonate nicht nach As-dur hätte transponieren müssen. Wie oft hörte ich Sahla auf der Geige wie auf einem Klavier improvisieren, wobei er, alle erdenklichen Doppelgriffe anwendend, mit den kühnsten Modulationen operierte. Seine Paganini-Kadenz spielte er selten in der gleichen Fassung. Während er sie im Konzerte vortrug, fing er wiederholt zu improvisieren an, fügte neue Partien ein, verlor sich in Phantasieren über die österreichische Volkshymne oder den „lieben Augustin“ oder das „Gaudeamus igitur“ (je nach Gelegenheit), die er in vierstimmigem Satze zum besten gab, und wobei er sich in allerlei kontrapunktischen Kunststücklein erging, so daß er fast die Rückkehr zu den Ufern des Landes, von dem aus er die kühne Entdeckungsseefahrt angetreten hatte, vergaß. Einen Beweis seines ganz ungewöhnlichen musikalischen Gedächtnisses lieferte er mir einmal vor einer Reihe von Jahren. Ich brachte ihm eines Abends das damals eben erst erschienene Goldmarksche Violinkonzert, um es mit ihm gemeinsam durchspielend kennen zu lernen. Er spielte zweimal nacheinander mit intensivster Aufmerksamkeit den ersten Satz, ihn mit aller ihm zu Gebote stehenden Willenskraft seinem Gedächtnisse einzuprägen suchend. Ich verschloß die Noten in einen Schrank; Sahla legte sich zu Bett. Und am nächsten Morgen spielte er den Satz fehlerlos und ohne

Stockung vollkommen auswendig. Man könnte mir einwenden, das seien Kunststücke. Aber ich würde darauf erwidern: Es möge sie ihm einer nachtun, der nur Virtuos und nicht auch ein perfekter und hochbegabter Musiker ist!

Pablo de Sarasate und Joseph Joachim.
(1900.)

Vor 23 Jahren: Ein unbekannter junger spanischer Geiger konzertiert im großen, musiküberſättigten Berlin vor leeren Bänken. Sein drittes Konzert füllt die weiten Räume der Berliner Singakademie bis aufs letzte Plätzchen mit entzückten Hörern. Von da ab galt er als Geiger allerersten Ranges. Der Glanz Joachims, des Abgottes der Berliner, beeinträchtigte den des jungen Südländers keineswegs, fühlte man doch sofort, daß es sich hier um ganz andere Werte handelte: dort höchste Reinheit und Objektivität der Auffassung, Einfachheit und erhabene Ruhe der Darstellung, völliges Aufgehen des Spielers in den Forderungen des Kunstwerkes und Verzicht auf alle Lockungen des Virtuosentums, hier der Gipfelpunkt sinnlicher Wirkungen, Glanz und Feuer des Vortrages, eine Technik, deren Unfehlbarkeit den Atem des Hörers stocken macht, dazu eine schon durch ihren fremdländischen Zauber fesselnde Persönlichkeit des Künstlers, die — vielleicht ohne es zu wollen — durch sich das Kunstwerk in den Schatten rückt und ausgestattet ist mit allen guten und bösen Seiten des Subjektivismus; dort ein stilles, stetiges Leuchten, hier ein nervenerregendes Blenden. So damals. Sarasate kam immer wieder nach Deutschland. Man feierte ihn auch stets; aber man hatte sich an den berückenden Zauberer von Pamplona gewöhnt. Das Auge fing nun an, den Glanz seiner Kunst zu vertragen. Und damit stellte sich auch anstatt der Überschwänglichkeit der

wahllosen Begeisterung eine ruhigere Beurteilung seiner künstlerischen Persönlichkeit ein. Man begann, ihm sein exklusives Virtuosentum vorzuwerfen, nannte seine Kunst äußerlich, nicht tief genug, fand den Ton „nicht groß" usw. In alledem steckte etwas Wahres. Man hatte aber damit — wie dies bei blendenden Erscheinungen nachträglich so häufig geschieht — übers Ziel geschossen. Sarasates Ton war nie groß, aber er zeichnete sich von je durch unvergleichliche Süßigkeit und Schwärmerei aus, die mir stets den Vergleich aufdrängte, Sarasate sei der Chopin der Geige.

Und wie musikalisch ist dieser Künstler! Welch peinlich scharfe Rhythmik, welch ideale Reinheit der Intonation in den heikelsten Lagen und Passagen! Daß vieles in seinem Vortrage sich anders gestaltet, als wir Deutsche es empfinden und wünschen, welcher Einsichtsvolle wird das einem Spanier zum Vorwurfe machen? Ich finde sogar, daß die stete Nörgelei deutscher Kritiker den äußerst strebsamen und gewissenhaften Sarasate zu Selbstbeobachtungen veranlaßt haben, die im Vereine mit der damit verbundenen Arbeit den individuellen Reiz seines Spieles im Laufe der Zeiten vermindert haben. Wenn man nur endlich das Persönliche und Eigenartige mehr kennen und schätzen lernen wollte! Nur in ihm liegt der Zauber einer überzeugenden Wirkung. Nun ist der feurige junge Spanier, dem die Welt längst die glänzendsten Ehren erwiesen hat, auch schon zum Altmeister geworden. Grau ist der einst pechschwarze Scheitel des Künstlers. Aber seine Stradivariusgeige klingt unter seinen Meisterhänden noch ebenso jungfräulich süß und schmeichelnd wie ehedem und vermag jung und alt zu entzücken.

César Thomson.
(1904.)

Einer der hervorragendsten Geiger. Ein so vortrefflicher Musiker dieser Künstler auch ist (das beweisen allein schon seine Bearbeitungen alter Violinliteratur), so liegt seine Hauptstärke doch in der kaltblütigen Bewältigung der höchsten technischen Schwierigkeiten. Sämtliche Disziplinen der hohen Schule des Geigenspiels, als da sind: Oktaven-, Terzen-, Dezimenläufe, Flageolets, Staccati, wie überhaupt alle Stricharten beherrscht er mit unfehlbarer Sicherheit; dazu kommt ein mächtiger und doch schmelzreicher Ton und eine geradezu ideale Bogenführung. In einer von ihm bearbeiteten schönen Corellischen Sonate („La Follia"), deren Klavierbegleitung nur den Fehler hat, daß sie zu modern gehalten ist, in einem dankbaren „Skandinavischen Wiegenliede" eigener Komposition (mit aufgesetztem Dämpfer), im ersten „Slavischen Tanz" von Dvořák, in einer zum Zwecke des Violinvortrages unverantwortlich verballhornten und verschnörkelten Klavier-Mazurka von Chopin, einer erfindungsreichen Romanze von Sinding und einer Winiawskischen Tarantella, sowie im klar phrasierten, edlen Vortrage einer Tartinischen Sonate aus der Sammlung „l' arte dell' arco" (mit der Vorführung aller Bogenkünste), entfaltet er sein kolossales Können nach den verschiedensten Richtungen hin.

Franz von Vecsey.
(1906.)

Der junge, höchstens vierzehnjährige Geigenvirtuos Franz v. Vecsey ist wirklich ein Phänomen in des Wortes kühnstem Sinne. Wer es nicht mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren hört, wie ein schmächtiger, kleiner

Junge auf dem Podium steht, eine große Geige im Arme hält und darauf spielt wie ein ausgewachsener Mann, nein, wie nur wenig ausgewachsene Männer es können, der kann es nicht glauben; wer es aber wahrnimmt, traut zwar seinen Sinnen nicht, muß es aber glauben. Das Wunderbare an der Erscheinung ist, daß an ihr — was nämlich das virtuose Moment betrifft — nichts verhältnismäßig, sondern alles absolut ist. Die Technik des kleinen Vecsey ist nach allen Seiten hin vollendet. Um gleich damit zu beginnen, worüber bekanntlich gar manche Geiger von Ruf nicht verfügen, sei vor allem die Größe des Vecseyschen Tones geradezu als ein charakteristisches Merkmal des jungen Geigers hervorgehoben. Es gibt nicht viele Violinisten, die einen mächtigeren Ton haben. Mag auch die herrlich klingende Geige, die der jugendliche Künstler sein Eigen nennen darf, einen großen Anteil daran haben und läßt sich auch nicht leugnen, daß der junge Virtuos seinen Ton, in dem Bestreben, dessen Kraft ins Ungemessene zu steigern, mitunter forciert (wie in der Bachschen Air), so verdient schon diese technische Eigenschaft allein ein Phänomen genannt zu werden. Es sträubt sich mir die Feder, all die bekannten technischen Disziplinen aufzuzählen, über die ein erstklassiger Violinvirtuos verfügen muß, wenn er in der großen Konkurrenz der vielen vorzüglichen Geiger von heute sich überhaupt nur behaupten will. Passagenspiel, Terzen-, Sexten-, Oktaven-, Dezimengänge, Arpeggien, Trillerketten, Pizzicato- und Staccato-Läufe und Flageolet, alles das beherrscht der kleine Franz mit souveräner Meisterschaft, keinen Wunsch halb erfüllt lassend. Man kommt wahrlich aus dem Staunen nicht heraus. Mit welch sicherer Rhythmik und Klarheit bewältigt Vecsey das Bachsche Präludium, und in welch verwegenem Zeitmaße riskiert er den Schlußsatz des Mendelssohnschen Konzertes, wie intonationsrein, deutlich

und bestimmt kommt jede Note in der Tartinischen Teufelstriller-Sonate heraus, und wie unfehlbar gelingt ihm jeder Trick in den halsbrecherischen Variationen des Hexentanzes („Streghe") von Paganini! In technischer Hinsicht läßt sich das alles nicht übertreffen. Anders steht es um jenen Teil der Vecseyschen Kunst, für die allemal nur die innere Entwickelung entscheidend sein kann: um die Darstellung des künstlerischen Gehaltes. Auch hierin bietet der kleine Mann relativ Staunenerregendes; es ist aber nicht zu verkennen, daß solche Jugend noch nichts Erlebtes in den Vortrag der wundervollen Bachschen Air zu legen hat, daß in der Wiedergabe des Schubert-Wilhelmjschen „Ave Maria" ein gewisses theatralisches Pathos an Stelle der hier unentbehrlichen Einfachheit und Innigkeit tritt und daß selbst der Gefühlsgehalt des Mendelssohnschen Andante nichts weniger als erschöpft wird, so liebenswürdig er es auch spielt. Die Modifikationen und Nüancen machten sogar wiederholt den Eindruck des äußerlich Angelernten und mit Talent Angeeigneten. Auch die Vorliebe, die raschen Zeitmaße bis zum äußersten anzutreiben, ist ein Merkmal der Jugendlichkeit, die ja bekanntlich keine Sünde ist und sich mit jedem Tage verringert. Die Erfolge, die der Knabe allüberall erzielt, sind um so wertvoller, als seine äußere Erscheinung einen nicht sehr gewinnenden, ja fast nüchternen Eindruck macht.

Eugène Ysaye.

(1903.)

Ein wahrhaft großer Künstler! Für mich stellt er das Geiger-Ideal dar. Tief und hinreißend zugleich ist seine Kunst; und über sein manuelles Können zu sprechen, erscheint mir armselig.





5. Kammermusik-Vereinigungen.

Die „Böhmen“ und Beethovens A-moll-Quartett.
(1902.)

Das „Böhmische Streichquartett“ besitzt eine so ausgesprochene unverkennbare Individualität, daß es eine ganz isolierte Stellung gegenüber den übrigen Quartett vereinigungen von Bedeutung einnimmt. In ihm scheint das Urwesen der Musik selbst lebendig geworden zu sein. Alles Technische, wie beispielsweise seine hochausgebildete Dynamik, die unübertreffliche Präzision seines Ensembles, kommt bei ihm kaum in Betracht gegenüber den noch weit höher einzuschätzenden musikalischen Tugenden, mit welchen ausgerüstet, seine vier Teile — ich meine die Herren Hoffmann, Suk, Nedbal*) und Wihan — sozusagen schon auf die Welt gekommen sind: vier durch und durch musikalische Naturen, die — überdies demselben Boden entsprossen — durch langjähriges ernstes gemeinsames Musizieren allmählich zu einer idealen Einheit zusammengewachsen sind, ohne jedoch dabei ihre Sonderindividualität eingebüßt zu haben. Gerade der letzte Umstand ist es, der den Vorträgen dieser Künstlervereinigung so eigenartigen Reiz verleiht. Alles darin erscheint zwar wohl erwogen und ausgearbeitet, nichts aber getüftelt, alles als Ausdruck musikalischer Vollnaturen, nichts akademisch oder gar doktri

*) An die Stelle des 1906 ausgeschiedenen Nedbal (der sich nun ausschließlich dem Dirigentenberufe widmet) trat der ihm als Bratschist ebenbürtige Herold.

när — wie es sich beispielsweise — ich muß es trotz meiner hohen Verehrung für den Altmeister sagen — beim Joachim-Quartett in den letzten Jahren nach und nach herausgebildet hat. Das Urwüchsige, Unmittelbare im Vortrage der „Böhmen" wirkt geradezu hinreißend. Ein so beherztes Musizieren, ein so wohliges Schwelgen in der Tonsinnlichkeit finden wir heute bei keinem zweiten Quartett. Dabei wird aber nie die Grenze des Zulässigen überschritten. Naturgemäß spielen sie die Meister ihres Vaterlandes Böhmen (Smetana, Dvořák) am vollendetsten. Man merkt, wie wohl sie sich „im Heimat-Land, auf eig'ner Weid' und Wonne" fühlen. Das Gesagte gilt von slavischer Musik überhaupt. In der Wiedergabe z. B. des Tschaïkowskyschen F-dur-Quartettes durch die Böhmen ist alles Nerv. Die deklamatorische Freiheit des Vortrages, die wie von einem einzigen Künstler auszugehen scheint, feiert da Triumphe. In dieser Beziehung stehen heute die „Böhmen" unerreicht da. Es macht oft den Eindruck, als ob sie auswendig spielten oder gemeinsam improvisierten.

Ihre gesunden Musikernaturen offenbaren die Künstler auch in der Wiedergabe Haydnscher Quartette, bei der endlich einmal mit der unleidlichen Manier des mißverständlichen „historischen" Stilisierens gebrochen wird, welche die herzerfrischende, kraft- und humorvolle Wesenheit des großen Meisters hinter seinen vielen wohl als das Wichtigste an ihm erscheinenden Zopf fast ganz zurücktreten ließ. Oder ist es etwa stillos, wenn man einen Tonsetzer einer vergangenen Epoche nicht als Petrefakt, sondern als Menschen mit Fleisch und Blut hinstellt, wie er es gewesen, als er seine lebensvollen Werke schrieb? Alles Affektierte verletzt mich in der Kunst. Verträgt ein altes Werk unsere modernen Empfindungen nicht mehr, nun — dann lasse man lieber ganz die Hand davon. Es ge-

hört aber eben zum Wesen des Großen, daß es zu allen Zeiten in ein lebendiges Verhältnis zu den aufnahmsfähigen Menschen tritt, wodurch es in einem gewissen Sinne immer „modern" ist. Ein weiterer Beweis der Meisterschaft der „Böhmen" ist ihr Vortrag des anmutigen und kristallklaren A-dur-Quartetts von Mozart, wenngleich mir ab und zu ein gewisses Ungestüm in den Tempoübergängen und Steigerungen die ruhigen Linien des Werkes zu stören scheint.

Daß die berühmte Künstlervereinigung aber auch hoher Vergeistigung fähig ist und in die geheimnisvollen Schachte Beethovenscher Geistes- und Herzenstiefe hinabzusteigen vermag, beweist ihre bewunderungswürdige Wiedergabe des Es-dur-Quartetts op. 127 und des Cis-moll-Quartetts des Meisters, von welchen die des zweiten in manchen Stücken die stilistisch mustergiltige des Joachim-Quartetts noch überflügelt.

Hervorgehoben sei aus dem vielen Schönen, das die Künstler im Vortrage des Wunderwerkes bieten, die unvergleichliche Bewältigung des Presto-Teiles bei schwindelerregender, aber sicherlich den Intentionen des Tondichters entsprechender Temponahme.

Man muß von den „Böhmen" aber erst das A-moll-Quartett des Meisters gehört haben, um ihre Kunst ganz würdigen zu können. Dieses grandiose monothematische Werk mit dem zu den höchsten Eingebungen des Beethovenschen Genius zählenden Adagio, dem „heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit", wird von ihnen in einer Weise vorgetragen, die ohne weiteres das Prädikat „unübertrefflich" rechtfertigt. Die Klangschönheit ihres Spieles steigert sich — und zwar ganz besonders in dem unerhört erhabenen Adagio — bis zum Eindruck des Überirdischen. Der Ton der einzelnen Spieler verwächst

hier völlig zu einer Einheit des rein Persönlichen. Da ist alles Offenbarung der Seele: von der sinnlichen Regung des beglückenden Genesungsgefühls bis zur ekstatischen Vergeistigung des Tones in der Inbrunst des Gebetes. Der Beethovensche Vokal-Instrumentalismus, womit ich die Anwendung des Gesangsgeistes auf die Instrumentalmusik im Gegensatze zum Instrumental-Vokalismus Bachs und Händels bezeichnet haben möchte, feiert in diesen Tönen wahre Triumphe; er bedarf jedoch zu seiner Verlebendigung so großer Künstler, wie es die „Böhmen" sind. Es ist kein geringes Lob, wenn man sagt, daß die Ausdrucksmusik des A-moll-Quartetts unter ihren Händen zu erschöpfender Darstellung kommt.

Die Bologneser.

(1901.)

Eine der vornehmsten Künstlervereinigungen ist das Streichquartett der Herren Federigo Sarti, Adolfo Massarenti, Angelo Consolini und Francesco Serato aus der alten Universitätsstadt Bologna. Alle Tugenden des Ensemblespieles, die an den berühmtesten Quartettvereinigungen zur Bewunderung herausfordern, zeichnen auch diese Italiener aus: größte Präzision und Toneinheit, überaus feine und gleichmäßige Ausarbeitung des Dynamischen, Einheitlichkeit der Auffassung bei tunlichster Wahrung der Individualität des Einzelnen (vier Herzen und ein Schlag), volle geistige und technische Beherrschung des Vorgetragenen und gänzliches Aufgehen im Kunstwerke mit Hintenansetzung jeder persönlichen Virtuoseneitelkeit, die sich auch in der von höheren Anschauungen geleiteten Zusammenstellung ihrer Programme geltend macht. Wahrlich, künstlerische Tugenden! Mit diesem Worte ist nicht zuviel gesagt.

Wodurch nun unterscheidet sich das Bologneser Quartett von den anderen uns bekannten? Wohl durch ein besonders hervortretendes südliches Temperament? — Gerade das ist nicht der Fall. Das hinreißende Feuer der „Böhmen", die intensive Herzenswärme des Hellmesberger Quartettes finden wir nicht im gleichen Maße in den Darbietungen der Bologneser; eher etwas bedächtig Abwägendes. Was sie bieten, ist erlesene Feinkunst von größter stilistischer Vollendung, durchaus vom Gesichtspunkte des Schönheitsprinzips aus. Dieses Moment italienischer Kunstübung tritt also bei ihnen mehr hervor, als das an sich ästhetisch und ethisch minder zu bewertende Temperament. Auch die Tatsache, daß Italiener nicht nur Brahms spielen, sondern sich mit ihm einführen, und das obendrein in Deutschland, wo man ihn aus erster Hand hat und kennt, — muß auffallen. All dies führt zu dem Ergebnisse, daß man es in den Bolognesern mit einer Art von italienischem Joachim Quartett zu tun hat, was allerdings nur mit einigem Vorbehalt gesagt werden kann. Die Bologneser haben naturgemäß mehr Sinnlichkeit in der Tongebung, ja eine Süßigkeit und Weichheit, die gerade der Physiognomie Brahmsscher und Beethovenscher Kunst zuweilen einen fremdartigen Charakter aufprägt. Ich denke mir, daß es am besten Mozart spielen müßte, in dem sich italienische Sinnlichkeit und Schönheit mit deutscher Tiefe und Größe so herrlich vereinigen. So vortrefflich z. B. ihre Wiedergabe des Brahmsischen B-dur Quartettes und des zweiten Beethovenischen „Rasoumoffsky Quartetts" auch ist, einen etwas fremdländischen Akzent hat das Deutsch in diesen Werken doch angenommen. Aber wie reizvoll klingt oft gerade unsere Muttersprache, wenn sie von schönem Munde fremdsprachlich gewürzt wird!

In Beethovens schwärmerisch zartem E-moll Quar-

tett — nebenbei bemerkt für die Individualität der Spieler eine sehr günstige Wahl — gelingt den Bolognesern der erste und dritte Satz am besten. Im wundervollen Adagio fehlt mir der letzte und höchste Gefühlsaufschwung, das Beethovensche „Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt". Besser aber, daß die Künstler sich nicht zu einer ihrer Natur offenbar fernliegenden Ekstase versteigen, die in solchem Falle leicht zur Pose wird, was dann immer abstoßend wirkt. Sphärenhaft klingt das Pianissimo der Spieler; es ist in solcher Süßigkeit und Tonfülle gewiß noch von keinem anderen Quartettkörper geboten worden. Die Instrumente, deren sich die Künstler bedienen, sind aber auch durchaus Meistergeigen ersten Ranges und würden allein schon den Besuch eines Konzertes rechtfertigen, in dem sie vorgeführt werden. Ihre Erzeuger sind Guarneri, Steiner, Amati und Casini di Modena. Am herrlichsten klingt die Bratsche, auf der aber auch ihr Besitzer Consolini so unvergleichlich zu singen versteht, daß man den Zauberklang nicht mehr vergißt, wenn man ihn einmal vernommen.

Das Brüsseler Quartett.

[Novität: A-moll-Quartett von Alexander Glazounow.]

(1906.)

Die Herren Franz Schörg, Hans Daucher, Paul Miry und J. Gaillard aus Brüssel bilden eine ideale künstlerische Vereinigung, deren hervorragende Leistungen zu genießen, sich kein wahrer Freund der Kammermusik entgehen lassen sollte. Charakteristisch für das Brüsseler Quartett ist nicht nur das perfekte Musikertum seiner Mitglieder und die unübertreffliche Akkuratesse ihres Zusammenspieles, sondern auch die große, saftige Tongebung und weiche Fülle des Quartettklanges, ferner die makellose Reinheit der Intonation, auch in den heikelsten en-

harmonischen Partien. Die Herzenswärme und das hinreißende, fast südliche Temperament des Vortrages aber machen diese Künstlervereinigung zu den liebenswertesten Erscheinungen des Konzertsaales.

Eine interessante Novität der Brüsseler ist das Quartett in A-moll von Alexander Glazounow, dem reichbegabten russischen Komponisten, dessen fesselnde Es-dur Symphonie durch die meisten deutschen Konzertsäle gegangen ist. Es zeichnet sich durch einen — heute fast verpönten — natürlichen melodischen Fluß aus. Jede Stimme singt darin. Die Sätze sind allerdings von ungleichem Werte. Der schönste ist wohl der erste, der durch sein jugendlich-schwärmerisches Wesen mit sich fortreißt. Der langsame Satz ist nicht von besonderer Tiefe, das Scherzo ein sprühendes, temperamentvolles Stück von unfehlbarer Wirkung, vorausgesetzt, daß es so außerordentlich gespielt wird wie von den Brüsselern, die diesen infolge der auf die schlechten Taktteile fallenden Akzente besonders schwierigen Satz im verwegensten Zeitmaße präzise wie ein Mann spielen. Der letzte Satz fällt ab; er ist vor allem kein Finale, sondern trägt mehr den Charakter eines ersten Satzes an sich. Die technische Arbeit, die in ihm steckt, fordert zur Hochachtung heraus. Das Werk wird von den Brüsselern mit hinreißendem Schwunge gespielt.

Das Quartett Fitzner (Wien).

[Novitäten: Streichtrio Op. 10 von Ernst von Dohnanyi, Quartett in D-moll von S. J. Tanejew, Streichquintett in F-dur von Anton Bruckner.]

(1904, 1906.)

Echtes Musikertum, das ehrliche Streben, mit der Kunst nicht blenden und verblüffen, sondern nur nach innen wirken zu wollen, sowie deutsche Wahrhaftigkeit

und Schlichtheit der Empfindung, das sind die charakteristischen Merkmale des Fitzner-Quartetts (gebildet aus den Herren Fitzner, Heß, Czerny, Walther). Man freut sich an der natürlichen, vom Virtuosentum unangekränkelten Vortragsweise, die frei von ausgeklügelten Nüancen, effektvollen Mätzchen, Tempovergewaltigungen und Übertreibungen ist. Die liebenswürdige Freude am Musizieren, der nichts von der auch den besten reisenden Quartettvereinigungen eigenen Blasiertheit anhaftet, macht sich besonders in der Wiedergabe der Haydnischen, Mozartschen und Jung-Beethovenschen Quartette angenehm geltend. Die tüchtigen Musiker „konzertieren" sozusagen nicht, sondern spielen so recht à la camera, wie im eng beschränkten Raume eines behaglichen Musikzimmers, wo jeder außer den Spielern noch Anwesende als Eindringling angesehen wird. Diese stilvolle Art des Vortrages erzeugt bei den Zuhörern eine gewisse Behaglichkeit, die den Genuß erhöht. Das kommt besonders der gemütlichen Schubertschen Muse zustatten, der die Wiener Künstler mit begreiflicher Vorliebe huldigen. In ihrem Vortrage entwickelt das A-moll-Quartett des Meisters die ganze ihm innewohnende unvergleichliche Liebenswürdigkeit. Nehmen sie auch das Zeitmaß des Finale zu rasch, so singen sie das unschuldsvolle Mädchenlied des Andante und das von süßer Melancholie erfüllte Menuett, das sich wie eine verschämte Liebeserklärung anhört (wohl der jugendlichen Komtesse Karoline Esterházy in Zelész geltend? — die magyarischen Anklänge sind ja unverkennbar —), um so schöner.

Das Fitzner-Quartett ist aber auch stets bestrebt, seinen Hörern wertvolle Neuheiten vorzuführen. Drei von ihnen mögen hier einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Zuerst eine Serenade (Manuskript) für Streichtrio op. 10 aus der Feder des hervorragenden

Pianisten Ernst von Dohnanyi. Die Bezeichnung „Serenade“ scheint mir für das Werk nicht recht zu passen: sein Charakter entfernt sich in einzelnen Teilen sogar sehr weit von diesem Begriffe. Davon abgesehen, muß man jedoch daran seine Freude haben. Ist es schon zu begrüßen, wenn ein junger Komponist sich im Gegensatze zur heutigen Gewohnheit in den Darstellungsmitteln beschränkt, so muß noch viel mehr die Tatsache befriedigen, daß er mit diesen Mitteln auch was Rechtes anzufangen weiß. Dohnanyi behandelt die drei Instrumente ganz vortrefflich, wenn er es ihren Spielern auch nicht gerade leicht macht. Die Klangwirkung ist durchaus eine gute, in einzelnen Partien sogar verblüffende. Die dankbaren Seiten der Streichinstrumente nützt der Komponist in reizvollem Wechsel mit Erfolg aus. Wie hübsch macht sich z. B. die von den Pizzicatis der Geige und des Violoncells umspielte Melodie der Romanze auf der Bratsche (von Herrn Czerny edel vorgetragen), und wie angenehm wirkt es, wenn dann der melodische Faden von der Geige übernommen und mit Begleitung der arpeggierenden Bratsche weitergesponnen wird. Selbst den Luxus von Unisonis zweier Instrumente gönnt sich der Komponist zuweilen, obwohl er im ganzen nur deren drei zur Verfügung hat; und doch klingen solche Stellen. In der Erfindung der ganzen „Serenade“ spricht sich sowohl nach der melodischen als auch nach der harmonischen und rhythmischen Seite hin eine selbständige Persönlichkeit aus. Der originellste Satz ist zweifellos das von den Künstlern virtuos gespielte Scherzo.

An die Anlage der Beethovenschen C-moll Klaviersonate op. 111 erinnert in seiner zweisätzigen Form das D-moll Quartett des in Moskau als Pianist wirkenden jungrussischen Komponisten S. J. Tanéiew, ein beachtenswertes Werk, in dem freilich das Wie mehr inter-

essiert als das Was. Das Hauptthema des ersten Satzes hat bei allem Selbstbewußtsein seines Auftretens wenig Persönliches, ja es macht sogar einen recht verbrauchten Eindruck. Trotz aller Anstrengungen des Komponisten kommt es in diesem Satze zu keinem rechten Aufschwunge. Weit höher steht der zweite Satz, der acht Variationen über ein glücklich erfundenes, sehr sympathisches Thema bringt. In der Arbeit sowohl wie in der vortrefflichen Behandlung des Quartettsatzes zeigt sich der fein gestaltende Musiker, in einzelnen Zügen, besonders aber im letzten Teile, auch der Poet. Die beiden ersten Variationen sind lieblich und süß; der energischen dritten läßt sich ein eigenartiger Charakter nicht absprechen, noch weniger der wunderlichen vierten; die kantabile Art der fünften bildet einen wirksamen Gegensatz zum Vorhergehenden, kümmert sich aber bereits herzlich wenig um das Thema, was auch von den folgenden, einer gut instrumentierten nationalen Tanzweise, einer von edler Wärme erfüllten ruhigen Bewegung und einem eindrucksvollen Schlußteile zu gelten hat. Eigentümlich berühren die die letzten Variationen miteinander verbindenden modulatorischen Übergänge, deren etwas gezwungenes Wesen wohl durch eine radikale Abänderung des Tonartenschemas zu vermeiden gewesen wäre.

Das Brucknersche F-dur-Streichquintett ist das einzige Kammermusikwerk des großen oberösterreichischen Symphonikers. Die Themen sind durchweg edel und charaktervoll, wie es bei einem so hervorragenden Erfinder nicht anders zu denken ist. Ihrer Verarbeitung merkt man es aber an, daß sich der Komponist durch die ihm ungewohnten Ausdrucksmittel beengt fühlte. Der Orchesterdenker verrät sich in der instrumentalen Behandlung, in der die Bindetöne der Bläser zu fehlen scheinen. Im Gegensatze zu den orchestralen Arbeiten Bruckners weist sein Quintett

einen auffallenden Mangel an thematischer Verarbeitung auf; vieles — besonders im ersten Satze — ist schlechtweg homophon. Man würde dem Meister Bruckner bitter unrecht tun, wenn man sein architektonisches Vermögen nach den Ecksätzen seines Quintetts beurteilen wollte, die von Sequenzen, Anstückelungen und Unvermitteltheiten (als welche auch das für diesen Tondichter überhaupt charakteristische Hereinbrechen der Schlüsse gelten darf) strotzen. Das Nebeneinander zweitaktiger Perioden und deren stufenweises modulatorisches Fortschreiten berührt recht unorganisch. Echt Brucknerisch ist auch der sich durch alle Sätze ziehende, mehr oder minder ausgeprägte Andante=Charakter. Das Hauptthema des Schlußsatzes ist alles eher als ein Finale=Thema; es hat nichts zum Ende Treibendes; es scheint vielmehr zum behaglichen Verweilen einzuladen, entspricht also eher den Zwecken eines Ersten Satzes. Über Dinge, die mit der Individualität des Künstlers in engstem Zusammenhange stehen, soll man sich übrigens nicht ereifern; warum sollte man sie aber nicht bemerken und hervorheben dürfen, da sie doch für die Charakteristik der künstlerischen Physiognomie von einschneidender Bedeutung sind. Der Genieblitze gibt es auch in dem Brucknerschen Quintett genug, die allein schon das Werk hörenswert machen. Dazu rechne ich das reizvolle Es-dur=Trio des D-moll=Scherzos. Wird das musikalisch geschulte Ohr im ersten, zweiten und vierten Satze wiederholt zum Widerspruche gereizt, so möchte ich andererseits denjenigen kennen, der sich in dem wundervollen und erhabenen Adagio nicht für alles ihm dort Unsympathische reichlich entschädigt fühlte. Dieser Satz gehört nicht nur zum Herrlichsten, was Bruckner geschrieben, sondern zu den reinsten Offenbarungen musikalischen Schöpfertums überhaupt. Hier ist alles vereinigt, was zu einem großen Kunsteindrucke gehört: edle

und tiefgründige Eingebung, natürliche Entwickelung, echte Poesie und ideale Klangschönheit. Man denkt unwillkürlich an Goethes Wort: „Die Menschen sind (künstlerisch) nur so lange produktiv, als sie religiös sind". Und war Bruckner nicht der letzte wahrhaft religiöse Künstler in unserer erschreckend rationalistischen Zeit? Erscheint er uns nicht als ein wunderlicher Gast aus längst vergangenen Tagen, aus einer uns fernen Welt? Mag dieser oder jener an den künstlerischen Produkten Bruckners, dieses himmlischen Verächters alles Syllogismus, mit Recht mäkeln, keiner, der Musik im Leibe hat und von den Göttern nicht ganz verlassen ist, wird es leugnen können: „Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem!"

Das Holländische Trio.

[Trio (A-moll) von Christian Sinding; Trio (A-moll) von Peter Tschaïkowsky.]
(1903, 1904, 1905.)

Die Herren Coenraad van Bos, Josef M. van Veen und Jacques van Lier bilden eine ideale musikalische Trias. Sie pflegen in jedem ihrer Konzerte zwei Klaviertrios und je einen Solovortrag zu Gehör zu bringen. Ihre Tongebung hat einen eigenen Klangzauber. Mit vornehmer Zurückhaltung (die für meinen Geschmack in Beethovens „großem" B-dur-Trio sogar zu weit geht, weil sie die volle Ausschöpfung des Gehaltes an Tiefe beziehungsweise Humor verhindert) unterordnen sie ihre achtunggebietende individuelle Virtuosität dem Ensemble. Das Dynamische ist in ihrem Vortrage durchweg fein abgestimmt, ausgeglichen und abgewogen, woraus sich eine schöne thematische Plastik ergibt. Als Solist ragt unter ihnen der Klavierspieler van Bos durch seinen entzückend weichen und runden Anschlag hervor,

den er mit Vorliebe in den Dienst Mozarts, Mendelssohns und Brahmsens stellt (er moderiert in Mozarts C-dur Sonate den Ton des modernen Konzertflügels nach Möglichkeit auf den Halbton des Spinetts, was mir für seine historische Empfindungsart charakteristisch scheint), und der Violoncellist van Lier, ein wahrer König Lear unter seinen Fachkollegen. Bewundernswert sind des Künstlers mächtiger Ton, seine leichte Bogenführung, die absolute Zuverlässigkeit seiner Intonation in den bekanntlich auch für die besten Cellisten gefährlichen hohen Lagen und seine stupende Sicherheit in Doppelgriff-Läufen und Flageolets, die ihn zu einem Techniker allerersten Ranges stempeln. Auf seinem herrlichen Instrumente gelingt ihm die breite Kantilene und der Ausdruck energischer Bravour ebenso wie die leichteste Grazie. An neuerer Musik erschienen in dem Programme der „Holländer“: ein Klaviertrio in A-moll, op. 64 von Christian Sinding und das Klaviertrio in gleicher Tonart op. 50 von Tschaïkowsky.

Das erste hinterläßt nur sehr gemischte Eindrücke. Man durfte vom Komponisten des prächtigen E-moll Klavierquintetts Hervorragenderes erwarten. Gewiß weist auch das A-moll-Trio glücklich erfundene Themen auf. Deren Weiterentwickelung vermag jedoch nur wenig zu befriedigen. Sie leidet an einer gewissen Willkür, besonders im Harmonischen, die ab und zu des Reizes sicher nicht entbehrt, auf die Dauer aber ärgerlich wirkt, weil man bei diesem Modulieren um jeden Preis und ohne innere Motivierung die peinliche Empfindung des ununterbrochenen Gefopptwerdens nicht los wird. Wie maß- und darum auch wirkungsvoll hat Beethoven harmonische Überraschungen angewendet! Die Sucht nach neuartigen Wendungen mit ihrer Entfernung vom Natürlichen und Wahren wirkt um so unerfreulicher, als die

Themen selbst durch ihre dem Außergewöhnlichen fern-liegende Gemeinverständlichkeit keine Veranlassung zu solchem Vorgange bieten. Interessant ist die Baßführung Sindings zu nennen, nicht minder die effektvolle Behand-lung der Instrumente. Dem Kammermusikstil fremd ist aber das von ihm überaus häufig angewendete Unisono von Violine und Violoncell und der in einzelnen Steige-rungen hervorbrechende theatralische Schwulst. Am besten gelungen sind einige Partien des ersten Satzes und das gesangvolle Andante.

Das A-moll-Trio von Tschaïkowsky ist dem An-denken Nikolaus Rubinsteins gewidmet und in seiner ganzen Anlage charakteristisch für seinen Schöpfer. Ohne den rein musikalischen Boden zu verlassen, zeigt sich der bedeutende Russe, dessen Instrumentalwerke heute bereits großenteils zum eisernen Bestand unserer deutschen Kon-zertprogramme gehören und dessen Opern sogar langsam auf der deutschen Bühne sich einzubürgern beginnen, wieder als der dichterische Musiker, der sich auch den Herzen der poetisch empfindenden Laien nahe zu bringen ver-mag, wozu auch der heute doppelt bemerkenswerte Um-stand tritt, daß ihm immer etwas „eingefallen" ist. Seine Melodik ist stets klar und für jedes empfängliche Ohr faßlich, ohne je unter die Grenze der Vornehmheit herab-zusinken. Tschaïkowsky ist kein Fuchs, der die Traube der Melodie wegen ihrer Säure zu verschmähen vorgibt, weil sie ihm tatsächlich zu hoch hängt. — Im vorliegenden Trio bildet sich der Meister die Form, die er zum Aus-drucke der ihn beseelenden Empfindungen gerade braucht. Der erste Satz (Pezzo elegiaco) ist ein freies Stück voll erhabener Klage. Das Thema der geistreichen und über-aus effektvollen Variationen, die den zweiten Satz bilden, ist einfach und schön. Im ersten Teile des Schlußsatzes bricht das wilde Temperament des Stockrussen durch, um

endlich einem heißempfundenen idealen Trauermarsch Platz zu machen, bei dessen Klängen sich wohl kaum ein Hörer tiefer Ergriffenheit wird erwehren können. Bei Tschaïkowsky sprechen die Themen, vorausgesetzt, daß die Interpreten ihre Sprache zu verstehen und laut werden zu lassen vermögen, wie dies bei den „Holländern" in so hohem Maße der Fall ist.

Das Joachim-Quartett und Beethovens Cis-moll-Quartett.

(1899.)

Jedes Mitglied des Joachim-Quartetts ist ein berühmter Künstler seines Instruments und ein hervorragender Musiker. Dennoch aber wird der Zuhörer vom ersten Takte bis zum Verklingen jedes Satzes auch nicht einmal durch irgend etwas abgelenkt, was außer dem Kunstwerke selbst liegt. Es offenbart sich in den Vorträgen dieses Quartetts ein so idealer, fast unpersönlicher Geist der Hingebung an das Kunstwerk, der keine anderen Ziele kennt als die möglichst reine Darstellung des von seinem Schöpfer Gewollten, so daß wir ganz im Banne des Dargestellten sind und weder Lust noch Zeit gewinnen, uns mit der Betrachtung einzelner Vorzüge dieses oder jenes Spielers zu befassen. Daß eine solche Gemeinkunst, wie sie vor allem die Beethovenschen Quartette zur Verlebendigung der höchsten in ihnen schlummernden inneren Wirkungen bedürfen, nur durch die machtvolle Persönlichkeit eines überragenden Künstlers sich entwickeln kann, an den die Genossen unbedingt glauben, weil er sie zu überzeugen vermag, ist leicht begreiflich. Der Stempel der Joachimschen Individualität ist der Vereinigung durch das jahrelange Zusammenwirken aufgeprägt, so daß wir in ihr nicht mehr vier, sondern einen einzigen großen

Künstler erblicken müssen. Ich sehe im Joachim-Quartett die denkbar höchste Vollendung des Quartettstils überhaupt, und es erscheint mir kleinlich, angesichts solcher Kunst die Einfachheit des Vortrages, den Adel der Tongebung, die bewunderungswürdige Phrasierung an Einzelheiten erst nachweisen zu wollen. Jeder, der zu hören versteht, muß dies alles herausfühlen, und die es nicht fühlen, denen ist eben nicht zu helfen. Richard Wagner, der jener Gruppe von Künstlern, die sich um Joachim gebildet hatte, innerlich stets ferne stand, äußerte sich über diesen großen Künstler, der — wie einst auch Liszt — den Geist seiner Kunst auf eine ganze Generation ihm Nachstrebender zu übertragen verstanden hat, gelegentlich folgendermaßen: „Er dient mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einziger, sonst mir bekannter Musiker, auf welchen ich für meine Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann," da er „genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere."

Joachim, der nunmehr fast Siebzigjährige,*) ist derjenige, der die letzten Quartette Beethovens dem deutschen Musikleben erst erobert und dem Publikum durch die beharrlichste Pflege vertraut gemacht hat. Das allein schon ist ein großes Verdienst neben den vielen, die er in seinem arbeitsreichen Leben sich erworben. Dank ihm dafür, und Dank den bedeutenden Künstlern Karl Halir, Emanuel Wirth und Robert Hausmann, die ihre hohe Kunst dem führenden Meister zur Erreichung seines schönen Zieles in idealer Unterordnung zur Verfügung gestellt haben!

Eine leuchtende Probe Joachimscher Quartett-Vortragskunst ist vor allem Beethovens Cis-moll-Quartett.

---

*) Geb. im Juli 1831.

Die tiefsten Geheimnisse des Beethovenschen Innenlebens werden hier dem aufmerksam Lauschenden offenbar. Ein wenig bekannter Ausspruch des Meisters finde hier Platz: „Musik ist der einzig unverkürzte Eingang in eine höhere Welt des Wissens, die wohl den Menschen umfaßt, die er aber nicht zu fassen vermag". Wie Beethoven, der große Melancholiker, das Lebensrätsel zu lösen vermochte, nicht wie ein Weltüberwinder, sondern viel gewaltiger, nämlich wie ein Sichselbstüberwinder, zeigt er auch im Cis-moll Quartett, und zwar durch die Macht des Humors, ohne den er ja nie ein so großer Künstler hätte sein können, da Melancholie ohne Erlösung durch Humor unfruchtbar, ja destruktiv wirkt. Dieser göttliche Humor kommt im Presto-Satze zu hinreißendem Ausdrucke. – Etwas Unerhörtes ist das einleitende Adagio, das die tiefsten Saiten des Herzens berührt und dabei eine strenge Fuge darstellt, etwas Unerhörtes die Variationen (!) im vierten Teile, die mir wie eine Anzahl von herrlichen Gedichten über ein und dasselbe Thema erscheinen, und unerhört der große Idealtanz des letzten Satzes – alles vorher noch nicht dagewesene Dinge! Es ist also begreiflich, daß dieses Werk lange Zeit unverstanden blieb, ja unter dem Vorurteile litt, daß es das Produkt eines durch mehrjährige Taubheit und die daraus sich ergebenden Sonderbarkeiten halb verwirrten Kopfes sei, das man nicht ernst nehmen könne. Haben wir doch – wie Goethe so richtig sagt – „nur Augen und Ohren für das, was wir kennen". Und hier war eben **alles** neu! —

Welch unbändiger Humor spricht aus jener improvisierten Überschrift, die Beethoven in der vollen Erkenntnis des Mißverhältnisses dieses seines Werkes zur Auffassungsfähigkeit der Mitwelt auf das Manuskript des Cis-moll Quartetts setzte, bevor er es dem Verleger Schott in Mainz zum Stich übersandte: „Viertes Quartett von

den Neuesten, für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Zusammengestohlen aus Verschiedenem, diesem und jenem". Das war der einsame Beethoven und seine Art, sich mit der Welt abzufinden.

Das Quartett Rosé.
(1904.)

Die Herren Professor Arnold Rosé, Albert Bachrich, Anton Ruzitska und Professor Fr. Buxbaum, sämtlich Mitglieder des Wiener Hofopernorchesters und Meister ihres Instruments, bilden ein Ensemble, dem der Stempel des Individuellen aufgeprägt ist. Ein künstlerisch verklärtes Wienertum spricht aus ihren Vorträgen. Alle jene Tugenden, die man namhaft macht, wenn man von einem vollkommenen „Quartett" redet, sind auch dem Rosé-Quartett eigen. Was dieses aber im besonderen auszeichnet, ist der unbeschreiblich süße Schmelz, den seine Mitglieder ihren Geigen entlocken, das „gewisse Etwas", das man in der Musik nicht anders als mit Wienerisch bezeichnen kann. Das tritt aber — es muß ausdrücklich betont werden — nie auf Kosten des geistigen Inhaltes der Werke hervor; stets bleibt das in der Kunst berechtigte Sinnliche Begleiterscheinung. Selbst die zurückhaltende Muse Brahmsens und die keusche und brunnentiefe Kunst Beethovens gewinnen damit Reize, ohne die sie zwar bestehen und zum Herzen dringen können, deren Vorhandensein jedoch ihre sinnliche Wirkung hebt, ohne daß darum von einer Versündigung an ihrem Geiste die Rede sein könnte. Wie wohl sich aber insbesondere die urwienerische Grazie Schuberts in diesem Klangzauber fühlt, unter dem sie sich voll entfalten kann, das zeigt die unnachahmliche Wiedergabe des posthumen D-moll-Quartettes des Meisters durch die in Rede stehende Künstler-

vereinigung. Bemerkenswerterweise geht jedoch mit dieser schönen Sinnlichkeit des Vortrages eine so überstrenge Stilzucht Hand in Hand, daß der unbefangene Hörer in vielen Stücken den Eindruck des Akademischen nicht los wird. Man stünde hier vor einem Rätsel, wenn nicht gerade in diesem Umstande selbst auch die Erklärung des scheinbaren Widerspruches läge: Die künstlerische Intelligenz der Quartettgesellschaft und insbesondere die ihres ausgezeichneten Führers erkannte mit selbstkritischem Blicke die Gefahren, die in dem Überwiegen des sinnlichen Momentes liegen, und betont daher die stilistische Seite so stark, daß für den Feinfühligen die Absicht fast allzusehr hervortritt und mitunter ihre Deutlichkeit bis zum Eindrucke des Lehrhaften steigert. Das soll beileibe kein Tadel, sondern nur eine kleine Erinnerung für die Künstler sein, deren Vortrag bei allzu starrem Festhalten an diesem Prinzip mit der Zeit leicht einen Teil seiner Unmittelbarkeit einbüßen könnte. An allem und jedem erkennt man das überaus ernste, an Bülows eiserne Konsequenz erinnernde Studium, das die Künstler an ihre Programme wenden. Mustergiltig ist vor allem die Phrasierung, für die immer der Bau des Ganzen ausschlaggebend ist, nicht allein die Sonderbedeutung der einzelnen Stimme. Man könnte das unschwer an einigen Beispielen nachweisen, die insbesondere dem Variationen-Finale des Beethovenschen Es-dur-Quartettes, op. 74 zu entnehmen wären. – Und weiter: von welch feinem Gefühle gibt die Behandlung unbetonter Taktteile durch die Künstler Zeugnis. Wie richtig empfunden erscheint beispielsweise die echt Beethovensche Verrückung des rhythmischen Schwerpunktes im Thema des eben erwähnten Finale. Auch die Modifikation des Zeitmaßes, die für jede Variation einen entsprechenden Vortrag zur Voraussetzung hat, verdient hervorgehoben zu werden. Ich gestehe, daß nach meinem Gefühle in diesem

Bestreben in der zweiten Variation (mit den singenden Bratschen-Triolen) des Guten zuviel geschieht, wie überhaupt eine starke Neigung zur Verlangsamung der Allegro-Zeitmaße unverkennbar ist (1. Satz Beethoven, Schubertsches Scherzo), die übrigens der Würde oder Kraft gewisser melodischen Gedanken im allgemeinen weit angemessener ist als die beliebte Verhetzung. Schon das Brahmssche A-moll-Quartett, das in seinen meisterlichen Ecksätzen und seinen aus der Moderato-Reserve nicht herausgehenden Mittelsätzen wohl in angenehme romantische Schwärmstimmung zu versetzen, nirgends aber den Eindruck eines Erlebnisses zu hinterlassen vermag, spielten die Quartettisten mit überlegener Kunst; die Potenz der Spieler schien jedoch mit dem Beethovenschen Werke noch zu wachsen. Eine schlechtweg unübertreffliche Leistung stellt zweifellos der ergreifende Vortrag der herrlichen Variationen über das Lied „Der Tod und das Mädchen" im Schubertschen Quartett dar, deren Inhalt von den Künstlern so ganz ausgeschöpft wird, daß man sicher nicht fehl geht, wenn man behauptet, daß ihnen in der Wiedergabe dieses Satzes kein Quartettverein gleich kommt. Mit richtigem Gefühl hat Rosé die Wiederholungen in den Variationen (bis auf zwei) gestrichen, ebenso zwei korrespondierende Stellen des Finale, was den „göttlichen Längen" Schuberts gegenüber wohl nicht als Sakrileg angesehen werden darf.

Die „Société de concert des instruments anciens" (Paris).

(1906.)

Die Société de concert des instruments anciens verdankt Herrn Henri Casadesus, einem bedeutenden Künstler, ihre Gründung und steht unter dem Ehrenvorsitze Camille Saint Saëns' und unter der Direktion Perilhous.

Die Vorträge der kleinen „Société“ erwecken durch Vorführung längst außer Gebrauch gekommener Instrumente und der für sie in Betracht kommenden Literatur nicht nur das lebhafte Interesse des Musikhistorikers, sondern auch der Klang-Gourmands.

Unter den Instrumenten zieht vor allem das Clavecin die Aufmerksamkeit auf sich. Es ist laut einer Programmnotiz ein Erzeugnis der berühmten Pariser Klavierfabrik Pleyel & Komp., also offenbar eine moderne Nachbildung der alten Instrumente, da diese selbst wohl ungeeignet wären, heute noch den Strapazen ausgedehnter Konzertreisen standzuhalten; denn die genannte Fabrik ist von Ignaz Pleyel erst 1807 gegründet worden, also zu einer Zeit, wo Spinett und Clavicymbel (Clavecin, Cembalo) längst außer Gebrauch waren. Das von den Franzosen vorgeführte Clavecin ist bereits ein hochentwickeltes Instrument dieser Gattung, etwa die Mitte zwischen Clavichord und Steinway-Flügel einnehmend. Es hat zwar keine Dämpfvorrichtung, wie man aus dem Ineinanderklingen der Saiten bei raschen Läufen entnehmen kann, aber dafür eine doppelte Klaviatur, die — damals sehr beliebt — den Vorteil mit sich bringt, daß man damit verschiedene Klangwirkungen erzielen und mit einer Hand die starkklingende (weil mehrchörige), mit der anderen die leiseklingende (gleichsam sordinierte) Klaviatur spielen kann, was auf dem modernen Klavier ausgeschlossen ist. Der mittelst Rabenkielen erzeugte Ton, den man später durch Auswechselung der Kiele mit Messingblättchen verbesserte (mit welchen das vorgeführte — übrigens 5½ Oktaven umfassende — Instrument versehen zu sein scheint), klingt trocken und dürftig und ermöglicht kaum die Hervorbringung einer halbwegs ausdrucksvollen Kantilene, vermischt sich jedoch recht angenehm mit den Klängen der Streichinstrumente, ja vielleicht sogar besser als der präponderante Ton des

modernen Klaviers. Ganz eigentümlich, halb glöckchen-, halb flötenartig, klingt der Diskant der unteren Klaviatur. Herr Alfred Casella meistert das Instrument in sehr anerkennenswerter Weise. Eine besondere Probe davon liefert er im geschmackvollen Vortrage eines ein wenig an Mozart gemahnenden Konzertes mit Streicherbegleitung von Luigi Borghi (identisch mit dem bekannten gleichnamigen Violinisten und Schüler Pugnanis?), sowie in der Wiedergabe zweier unmittelbar aufeinanderfolgender Bourrées aus der zweiten „englischen Suite" (in A) von J. S. Bach und einer Gavotte mit Variationen aus der 14. Suite (in G) von Händel, die jedoch unter seinen Händen infolge des entschieden zu rasch genommenen Zeitmaßes zum reinen Virtuosenstücke wird.

Das Quinton, eine fünfsaitige, dickleibige, mit auffallend hohem Steg versehene kleine Viola mit weichem Geigenton, behandelt Frau Casadesus-Delerba sehr gewandt und ausdrucksvoll. Sie entlockt ihr in einer dreisätzigen Sonatine des Bologneser Meisters (späteren Opernkomponisten, Berliner Hofkapellmeisters und Lehrers des großen Händel) Attilio Ariosti die süßesten Töne und erweist sich in den Ensemblenummern als treffliche Vertreterin der Primstimme.

Die Seele des Unternehmens aber ist ihr Gatte, Herr Henri Casadesus. Er ist ein hervorragender Künstler auf der schwer zu behandelnden siebensaitigen Viola d'amour. Dieses Instrument, zum letztenmal von Meyerbeer in der Begleitung der ersten Romanze des Raoul in den „Hugenotten" verwendet, hatte 5, 6 oder 7 Darmsaiten (die des Herrn Casadesus hat — wie bereits erwähnt — deren sieben), unter denen ebenso viele mit diesen im Ton übereinstimmende Messing- oder Stahlsaiten zum Zwecke der tonverstärkenden Resonanz sich befinden. Die Saiten sind im Dreiklang der Tonart gestimmt, was ganz

besondere Effekte möglich macht. Der Ton des leider außer Gebrauch gekommenen Instrumentes ist von ausnehmender Weichheit und Fülle.

Wie künstlerisch Casadesus dieses Instrument behandelt, beweist sein entzückender Vortrag eines von Padre Martini (1706—1784) herrührenden Stückes „Diletto d'amore" („Plaisir d'amour"), eines glücklich erfundenen Tambourins von Giovanni Batt. Borghi, einer Sonatine („La chasse") von Antonio Lorenziti*) und eines reizenden Andante und Tambourins von Luigi Borghi**). Die meisterhafte Leichtigkeit und Noblesse des Spieles Casadesus' fordert geradehin zur Bewunderung heraus. Es ist wirklich ein hoher Genuß, seinen ohne Begleitung gebotenen — Vorträgen zu lauschen. Casadesus ist aber auch ein gründlicher Kenner der alten musikalischen Literatur. Er war es, der in der Pariser Nationalbibliothek und in Museen der Provinz, besonders aber in der Bibliothek zu Versailles (im Musikkabinett Ludwigs XIV.) eine Menge bisher unaufgeführter wertvoller Manuskripte auffand und mit Hilfe der von ihm gegründeten „Société de concert des instruments anciens" allgemein bekannt machte.

Die fünfsaitige Viole de Gambe, gespielt von Herrn Marcell Casadesus, ist unserem Violoncell am ähnlichsten. Sie wurde noch von J. S. Bach in seinen Arien als selbständiges Begleitungsinstrument angewendet.

Der Künstler erfreut mit dem vollendeten Vortrag einer Arie von Antonio Lotti (1685—1740) und einer

---

*) Schüler Locatellis, italienischer Violinvirtuos und Komponist von Streichquartetten und -Trios (um 1740—1796).

**) 1749—1798; Schüler Pugnanis; nicht zu verwechseln mit dem vorher genannten, einst als Opernkomponisten beliebten Giov. Batt. Borghi.

reizenden Musette von dem als Musiker in Diensten des Herzogs von Orleans gestandenen Pariser Gambenspieler und Komponisten Caix d'Hervelois (geb. um 1670).

Die von Herrn Ed. Nanny*) gespielte viersaitige Basse de Viole ist imgrunde dasselbe wie das vorhergehende Instrument, nur größer in der Form und sonorer im Ton, und klingt eine Oktave tiefer wie die Viole de Gambe.

Diese Violenfamilie wird den Hörern im Vereine mit dem Clavecin in einigen mehrsätzigen Werken vorgeführt. Die genannten Künstler zeigen darin ein überaus exaktes, fein abgestimmtes Ensemble.

Ich nenne: ein Ballett-Divertissement von Michel Monteclair.**) Darin zeichnet sich ein Tambourin und das kanonisch gearbeitete Finale durch besonderen Reiz aus. Ferner von demselben Komponisten eine fünfsätzige Ballettmusik „Les plaisiers champêtres" für Streichinstrumente und Clavecin, deren einzelne Teile eine ganz eigenartige Anmut und Grazie aufweisen, was besonders vom dritten, in lydischer Tonart gesetzten „Entrée des bergers" zu gelten hat. Weiter eine „Symphonie" in A-dur von Antonio Bartolomeo Bruni,***) deren erster Satz ein breites Hauptthema bringt, das wohl dem Titel „Symphonie" einigermaßen entspricht. Die kontrapunktische Verarbeitung ist immer-

---

*) Nunmehr trat an dessen Stelle Herr Maurice Devilliers.

**) Kontrabassist, Opern- und Ballett-Komponist in Paris (1666—1737), von historischer Bedeutung dadurch, daß er es war, der den nun seit langem unentbehrlichen Kontrabaß im Orchester einführte.

***) 1757—1823; ein Schüler Pugnanis, italienischer Violinvirtuos, einst in Paris als Kapellmeister und Komponist von Kammermusikwerken und Opern beliebt.

hin beachtenswert. Das Andante ist ein edles Stück, das Finale erinnert in seiner harmlosen Lustigkeit an Haydnsche Schlußsätze. In ihm wimmelt's von kanonischen Einsätzen und Engführungen. Brunis Kompositionen, die einst in Paris sehr beliebt waren, sind heute längst völlig vergessen. Bruni selbst würde sich aber wohl vor Verwunderung darüber kaum fassen, wenn er erfahren könnte, daß eines seiner Werke noch heute mit Erfolg aufgeführt wird. Dann ein fünfsätziges Konzert von Mozart mit zwei Menuetten. Es ist dies keine Originalkomposition, sondern ein Arrangement nach einem Divertimento in D-dur (K. V. 205), das der Meister für kleine Orchesterbesetzung geschrieben hat. Das Adagio ist ein liebliches Stück, nur für drei Streichinstrumente gesetzt. Das Clavecin und das Quinton schweigen darin. Schließlich noch ein „Concerto“ für vier Streichinstrumente von Karl Philipp Emanuel Bach (dem sogenannten „Berliner“ oder „Hamburger Bach“), dessen erster Satz mit seinen Engführungen etwas nüchtern berührt, dessen Adagio echt Bachschen Familiengeist atmet (man beachte die seelenvolle Stimmführung und den seltsamen Umstand, daß die Satzweise wiederholt zur Dreistimmigkeit herabsteigt, sowie den herrlichen Orgelpunkt in der Basse de viole) und dessen Finale voll von reizender Laune ist.

Das vornehme, bescheidene, fein abgetönte und stilvolle Spiel der Pariser Künstler entzückt alle Welt; man könnte diesem liebenswürdigen, nervenberuhigenden Tonspiele immerfort lauschen, ohne müde zu werden. Die alten Weisen, die in den Pariser Salons der höheren und höchsten Gesellschaft der Zeit Ludwigs XIV., XV. und XVI. auf den gleichen Instrumenten vorgetragen wurden, wie sie die Pariser Künstler benützen, erfreuten sich damals größter Beliebtheit. Sie hörten sich mühelos und angenehm an, erweckten keinen Streit der Meinungen

und brachten eine wohlige Stimmung in die Abendgesellschaft. Einen höheren Zweck hatten sie nicht. Deshalb sind sie heute auch vergessen wie die meisten Namen der damaligen Komponisten. Wer kennt jetzt noch einen Monteclair, einen Caix d'Hervelois, Lorenziti, Borghi, Bruni? Kaum der Musikhistoriker. Und doch bedarf es keines sehr starken Zurückschraubens unseres guten musikalischen Geschmackes; denn die glücklich gewählten Stücke aus dem 17. und 18. Jahrhundert wirken mit der Unmittelbarkeit und Frische ihrer Erfindung so eindrucksvoll, daß sie sowohl dem Musikverständigen wie dem Laien ein müheloses Genießen ermöglichen, ohne darum höherer Werte zu entraten. Wenn diese Töne an unser an gar manche moderne Greuel gewöhntes Ohr schlagen, so werden wir in einen lieblichen Traum versenkt, der uns eine längst versunkene Welt vor die Seele zaubert, in der es sich wohl lohnt, ein Stündchen zu verweilen, und aus der man nur ungern scheidet.

Die unverkennbare Freude des Publikums an dieser musikalischen Renaissance ist nichts anderes als eine natürliche Reaktion des gesunden Musiksinnes gegen das heutige Ins-Blaue-Hineinstürmen auf allen Gebieten der Tonkunst. Nicht umsonst flüchtet man sich heute an den Busen des Volksliedes; die zunehmende Neigung zur Wiedererweckung alter Tonschätze entspringt derselben Sehnsucht nach Natürlichkeit und Einfachheit. Freilich hört man in dem Konzerte der Franzosen nicht viel mehr als Tonika und Dominante und auch mehr „tönend bewegte Formen“ als große Ausdrucksmusik; und die Leidenschaften treten hier ganz zurück hinter das Liebliche, Graziöse, Sinnige und Elegische des verlorenen musikalischen Paradieses. Aber gerade dieser Mangel ist uns heute eine Erholung. Gewiß: es gibt keine dauernde Vergewaltigung einer Kunst, und der Jubel, den das Publikum allüberall den Vorträgen

der „Société“ entgegenbringt, spricht eine deutliche, nicht mißzuverstehende Sprache.

Die überaus delikate Feinkunst der musikalischen Archäologen aus Paris bedürfte meines Erachtens zu ihrer vollen Wirkung noch zweier Dinge: eines kleinen Raumes und der Zusammenstimmung aller hier in Frage kommenden Elemente für Auge und Ohr. Heute, wo man auf eine stilvolle Gesamtkunst mehr Gewicht legt als je, glaube ich mich keinem Mißverständnisse auszusetzen, wenn ich — weit entfernt davon, etwa einer Maskerade das Wort zu reden — den Wunsch ausspreche, daß man den alten Instrumenten eine dem Zeitgeschmack entsprechende stimmungsvolle, behagliche Räumlichkeit anpassen und auch die Spieler in die vornehme Tracht der Zeit stecken möge — vom Tressenfracke und der Puderperücke bis zur Krinoline.

Madame Casadesus-Delerba mag wohl von ähnlichen Gedanken geleitet worden sein, als sie wenigstens ihrem interessanten Kopf ein archaisches Gepräge gab und Stoff und Farbe (wenn auch nicht durchaus den Schnitt) ihres Kleides der Gegenwart etwas entrückte, wodurch sie allerdings von ihren schwarzbefrackten Kollegen noch mehr abstich.

Meiner Phantasie schwebten Hausmusikbilder von Hals, Jan Steen, Terborch vor, als ich die Pariser Musiker am Werk sah.

Das Triestiner Quartett.

(1907.)

Das Triestiner Quartett besteht aus zwar noch blutjungen, nichtsdestoweniger aber auf einer hohen Stufe des Könnens angelangten Künstlern. Der Primarius, Herr August Jancovich, ragt durch überlegene Technik, warmen Ton und eine überaus leichte Bogenführung her

vor. Seine Genossen, die Herren Viezzoli, Dudovich und Baraldi, erweisen sich als ihres Führers würdig. Sie alle verfügen über einen schönen, saftigen Ton, rhythmische Schärfe und echtes Temperament, bei dem jedoch die Herzenswärme keineswegs zu kurz kommt. Dieses südliche Temperament hat übrigens eine gewisse Neigung zum Übertreiben der raschen Zeitmaße im Gefolge. Der erste Satz des Beethovenschen D-dur-Quartetts (aus op. 18) verträgt das beispielsweise nicht, denn seine edlen melodischen Linien verlieren dadurch von ihrer Bedeutung und werden auf das Niveau des Ornamentalen herabgedrückt: „In die Tiefe mußt du steigen, soll sich dir das Wesen zeigen". Ähnliches gilt von dem dritten Satze, der durch ein allzu bewegtes Tempo seinen menuettartigen Charakter einbüßt. Hingegen sind das Andante und das Finale in der Wiedergabe der Triestiner Muster präzisen und nuancenreichen Vortrages. Das Gleiche gilt von der Interpretation des selten gespielten C-moll-Quartetts Boccherinis, das sich durch Grazie der Erfindung, Wärme des Ausdruckes und eine gewisse wohltuende Selbstgenügsamkeit auszeichnet, die ihm etwas Sonniges verleiht, das sogar die Nebel des Mollgeschlechtes durchbricht. Auf die Vorführung des teils herben, teils elegischen, durchaus norddeutscher Empfindung entsprungenen A-moll-Quartetts von Brahms durch italienische Künstler durfte man gespannt sein. Die Quartettisten zerstreuten alle dahin gehenden Bedenken, ja, sie überraschten geradezu durch das glückliche Erfassen des dem Werke innewohnenden Geistes. Man könnte höchstens sagen, daß sie ihm einen gewissen nicht eingeborenen dramatischen Zug verleihen, der dem Werke übrigens gar nicht so übel zu Gesichte steht. Ein Meisterstück stimmungsvoller Wiedergabe darf man den Vortrag des ungemein reizvollen „quasi Minuetto" nennen — ein Worpsweder in Tönen!

Die „Wiener Hofmusiker" und das H-moll-Quintett von Brahms.

(1907.)

Einige der ersten Geiger und Bläser des Wiener Hofopernorchesters haben sich unter der Führung des k. k. Hofkonzertmeisters Professor Karl Prill zu einer Kammermusikvereinigung zusammengetan, um jene Werke großer Meister aufführen zu können, die über die ohnehin viel gepflegte Gattung des Streichquartetts hinausgehen. So spielen die Herren Prill, Siebert, von Steiner, Jeral, Simandl, Bartholomey, Nowak und Thaten in ihren Konzerten das ebenso langgedehnte als in Melodienfülle schwelgende sechssätzige Oktett in F-dur, op. 166, von Schubert, das Septett von Beethoven, sowie auch Quintette und Sextette. Was das Wiener Hofmusiker-Ensemble besonders auszeichnet, ist die kerngesunde, urmusikalische Vortragsweise, die nicht an Kleinigkeiten herumtüftelt, sondern aus dem Vollen schöpft und mit ungesuchter Natürlichkeit darstellt. Überall Anmut und Herzenswärme, alles in eitel Wohllaut getaucht, nirgends virtuosenhaftes Raffinement, sondern Virtuosität im schönsten Sinne des Wortes, d. i. tugendhafte Anwendung des Könnens. Die Darbietungen der Wiener klingen — ich möchte sagen — selbstverständlich, und das scheint mir der höchste Triumph künstlerischer Meisterschaft. Daß hierin feiner Geschmack, lebens- und sinnvolle Phrasierung, die jeder Phrase den Charakter des Gesungenen verleiht, und hervorragende technische Behandlung der Instrumente inbegriffen sind, versteht sich von selbst.

Eine der wundervollsten Leistungen der „Wiener Hofmusiker" ist ihre Nachschaffung des H-moll-Quintetts für Streichinstrumente und Klarinette, op. 115, von Johannes Brahms.

Dieses Quintett ist ein Meisterwerk, in dem sich Weisheit und Kunst des Alters mit jugendfrischer Erfindung vereinigen. In ihm tritt nach einer auffallend sterilen Epoche im Schaffen des Meisters die Begabung seines Schöpfers wie ein Phönix leuchtend hervor. Eine bei Brahms nur allzu seltene Klarheit und Übersichtlichkeit der Darstellung zeichnet das ganze Werk aus. Den Höhepunkt bildet zweifellos das Adagio, ein wundervolles und ergreifendes Stück von süßestem Klangzauber. Die ganze Jugendromantik erwacht mit diesen Tönen in der Brust des alternden Meisters von neuem: Johannestriebe in des Wortes buchstäblicher und zugleich edelster Bedeutung! Der Klang der (von Herrn Bartholomey meisterhaft behandelten) Klarinette vermählt sich gar wundersam mit dem der gedämpften Streicher. Wie ein Schleier liegt es über dem in diesen Tönen keusch sich offenbarenden Liebesgeheimnisse, das den schönsten Lebensinhalt des Meisters gebildet haben muß. Den Schlußsatz bilden Variationen, in denen, im Gegensatze zu den aus der mittleren Schaffensperiode Brahmsens stammenden, wieder ein mehr formalistisches Wesen sich geltend macht, die aber von geradezu idealer Schönheit und meisterlicher Glätte sind. Über das ganze Werk breitet sich eine gewisse zarte Melancholie, eine Art männlich-träumerischen Phlegmas.

Kongenial bringen die Wiener diesen herrlichen Spätling der Brahms'schen Muse zum Erklingen. Sie lösen den Stimmungsgehalt des edlen Werkes ganz aus.





6. Reisende Orchester und Chöre mit ihren Dirigenten.

Die Zeiten, in denen die Konzertvirtuosen hunderte von Kilometern in tagelangen Fahrten mit der unbequemen Postkutsche zurücklegten, um ihre Kunst durch die Welt zu tragen, sind längst vorbei. Unsere heutigen Pianisten, Violinvirtuosen und Sänger rasen mit den schnellsten Expreßzügen von Stadt zu Stadt, ja von einem Reiche ins andere; sie legen sich in Deutschland ins Schlafcoupé, um in Frankreich oder Rußland zu erwachen. Entfernungen gibt es für sie nicht mehr; wenigstens werden ihnen diese kaum fühlbar. Sie leben überall und nirgends. Aber auch das ist längst übertroffen durch die künstlerischen Massenexpeditionen, die seit einigen Jahren in Schwang gekommen sind. Ganze Theatergesellschaften, große Orchester reisen wie ein einzelner Künstler; nur daß dabei statt eines einzelnen Sitzplatzes ein ganzer Eisenbahnzug benützt wird, in dem auch alle Requisiten, Instrumente usw. untergebracht werden. Wollte man noch vor kurzem als Einwohner einer kleinen Stadt ein stark besetztes ausgezeichnetes Orchester hören, so mußte man eben in die Großstadt oder Residenz reisen. Heute ist das nicht mehr nötig, denn der Berg kommt zum Propheten. Mehrere bekannte Orchester in der Stärke von siebzig bis achtzig Mann unternehmen wohlorganisierte Konzerttourneen durch alle europäischen Kulturstaaten. Schule gemacht hat darin seinerzeit Hans von Bülow mit dem Meininger

Hoforchester. Auch Graz, obschon es sich in geographisch ziemlich ungünstiger Lage befindet, hatte schon wiederholt Gelegenheit, die Vorträge bedeutender Instrumentalkörper unter deren hervorragenden Dirigenten zu genießen. Einige von diesen sollen hier einer eingehenden Betrachtung unterzogen werden.

Das Berliner Philharmonische Orchester unter Arthur Nikisch.

(Graz 1901.)

Den bewunderungswürdigen Tonkörper des Berliner Philharmonischen Orchesters kennt und schätzt man bei uns bereits vom vorigen Jahre her, als er sich unter Hans Richters Meisterleitung hier vorstellte.*) Man hat es schon damals einsehen gelernt, daß es nicht mehr am Platze ist, von dem ausgezeichneten Wiener Philharmonischen Orchester als dem Orchester schlechtweg zu sprechen. Die unaufhaltsame Steigerung in der Entwickelung aller Kulturkräfte im jungen Deutschen Reiche hat sich auch auf dem Gebiete der Künste und insbesondere auf dem der Tonkunst vollzogen, und der unzureichende und nüchterne Klang der norddeutschen Orchester ist längst zum Märchen geworden. Es unterliegt allerdings keinem Zweifel, daß wir diese Hebung fast durchaus süddeutschen Musikern, die nun einmal für den Dirigentenberuf mehr als alle anderen geschaffen sind, zu verdanken haben. Ich nenne hier nur die Namen Mottl, Weingartner, Nikisch, Jahn, Mahler, Levi, Seidl, Muck, Sucher, Rich. Strauß, Schuch, Richter. Allen genannten war zeitweilig die Leitung norddeutscher Orchester zugefallen, und es zeigte sich, daß die Einführung des südlichen Blutes in das nördliche äußerst glückliche

---

*) Verfasser hat dem betreffenden Konzert nicht beigewohnt.

Ergebnisse zutage förderte: die Gewissenhaftigkeit, Echtheit, Verläßlichkeit und Ausdauer des nordischen Musikers bildet ein prächtiges Material für einen temperamentvollen Dirigenten, der die den Süddeutschen nun einmal in erhöhtem Maße gegebene Fähigkeit besitzt, die feinsten Regungen des künstlerischen Empfindens durch Wort und Gebärde ausdrücken und auf andere übertragen zu können.

Wir haben das eben jetzt wieder an dem Berliner Tonkörper erlebt, der, durch Hans v. Bülows scharfen Kunstverstand vorgebildet, unter Arthur Nikisch' außerordentlicher künstlerischer Persönlichkeit zu einer Höhe der Ausdrucksfähigkeit geführt worden ist, die schlechterdings als unüberbietbar angesehen werden kann. Ich kenne die Leistungen dieses Orchesters nun schon elf Jahre lang, bewunderte sie stets als erstklassig, muß aber sagen, daß sie bis zum heutigen Tage eine ununterbrochene Entwickelungslinie darstellen, die einen Punkt erreicht hat, der dem Vollendungsideal gleichkommt.

Wollte ich es hier unternehmen, die vielen Einzelheiten dieses herrlichen Organismus zu würdigen, ich fände wahrlich kein Ende. Das kann auch wohl an dieser Stelle nicht meine Aufgabe sein. Wer aber nicht fühlt, daß dieser jedweden mächtigen und zarten Ausdruckes fähige Körper einen Mikrokosmus der Welt darstellt, ein flutendes Tonmeer, in dem die Seele des sich „nach des Lebens Bächen, nach des Lebens Quelle" hinsehnenden Menschen untertauchen kann, den begreife ich nicht. Diese enorme Ausdrucksfähigkeit und -möglichkeit konnte nur eine so reiche und gottbegnadete Natur wie Arthur Nikisch erzielen. An ihm ist alles Ausdruck. Man fühlt, daß dieser souveräne Beherrscher der technischen Materie, während er mit scheinbar eiserner Ruhe seines Amtes waltet, sich innerlich fast verzehrt, indem er mit den Schöpfern der Tonwerke leidet und jubelt und die Schmerzen und Wonnen

ihres Schaffens immer von neuem mit ihnen durchmacht, als ein Neuschöpfer ihrer Werke. Und darum auch der hinreißende und überzeugende Eindruck seiner Wiedergabe, in der er höchste Pietät gegen die Eigenart der tonsetzerischen Individualitäten, wie sie sich in der Berücksichtigung auch des unscheinbarsten Details zeigt, mit der köstlichen Freiheit seiner künstlerischen Persönlichkeit aufs glücklichste vereinigt. Durch einen seltenen Grad künstlerischer Intelligenz ist Nikisch überdies in der Lage, alle Wirkungen mit unfehlbarer Treffsicherheit vorzubereiten und sich nie auf halbem Wege von den in ihm wirkenden Impulsen seines feurigen Temperaments zu vorzeitigen Exaltationen hinreißen zu lassen. Das Kunstwerk kann ihn, der jede seiner geheimsten Seiten kennt und ihm wie ein Seelenbanner in den tiefsten Grund seines Wesens zu blicken vermag, niemals unterjochen. Er bleibt immer Sieger über sich selbst, wenn auch nicht ohne Kampf. Dazu kommt noch, daß der große Künstler nicht nur die zur Auslösung solcher Wirkungen unentbehrliche Fühlung zwischen sich und dem Orchester mit den unscheinbarsten Bewegungen des Armes, der Hand, ja des einzelnen Fingers und mit dem Ausdrucke seines suggestiven Blickes herzustellen vermag, sondern auch jene geheimnisvolle Brücke zwischen Spielenden und Hörern zu spannen versteht, die Gebende und Empfangende zu einer Wechselwirkung verbindet, die man gewöhnlich mit Fluidum bezeichnet. Dabei verschmäht er aber alle den äußeren Erfolg fördernden Konzessionen.

Unter Nikisch atmet und spricht das Orchester wie ein Mensch, der Selbsterlebtes erzählt. Dadurch gestaltet sich unter seinem Zauberstabe die Wiedergabe jedes bedeutenden Werkes wie ein Erlebnis. Das mußte jedem fühlenden Hörer bei Beethovens mit erhabener Größe des Stils wiedergegebener dritter Leonoren-Ouvertüre klar werden, in deren Vortrag eine geradezu bewunderungs-

würdige Vereinigung des Symphonistischen mit dem Dramatischen zutage trat. Ohne auch nur im geringsten die klassische Grenzlinie zu überschreiten, trennte und vermählte Nikisch das „Bangen in schwebender Pein“ und den Heroismus in zwei deutlich unterscheidbare Gruppen, ohne dem erhabenen Werke auch nur im geringsten Gewalt anzutun, durch eine geradezu ideale Modifikation des Zeitmaßes, deren insbesondere Beethovensche Musik so sehr bedarf. In den Händen Unberufener freilich bedeuten solche — von Wagner wiederholt verlangte und triftig begründete — Modifikationen ein gefährliches Spiel: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“

Ein wahrhaft inniges Verhältnis der Hörer zur beglückenden Kunst des genialen Mannes stellte jedoch erst der über alle Begriffe herrliche Vortrag der Tschaikowskyschen „Symphonie pathétique“ her.*) Nikisch deklamiert dieses ergreifende Meisterwerk mit einer Beredsamkeit, der sich wohl kaum ein Herz verschließen kann. Die Technik der orchestralen Darstellung erhob sich hier zu einer Höhe, daß man nicht mehr das Bewußtsein von einem komplizierten Apparat hatte, sondern den Eindruck empfing, als ob ein bedeutender Künstler auf einem Rieseninstrument spielte, wie ein Pianist auf einem Klavier.

Was hier der große Dirigent an Phrasierung und Plastik bot, läßt sich in wenig Worten, ja mit Worten überhaupt nicht sagen.

Und wie gelang es ihm, das Dramatische des ersten, jedenfalls symphonisch bedeutendsten Satzes darzustellen! Es konnte einen oft kalt überlaufen. Welche Grazie entfaltete er hinwiederum im zweiten, welche feurige Wucht im dritten Satze, und wie griff der schwermutsvolle epilogische Schlußsatz ans Herz! Da hörte man Klänge wie aus einer anderen Welt, und das meisterhafte Ver-

*) Siehe Seite 62 ff. dieses Buches.

klingenlassen des Satzes war wie ein Ersterben, ein geheimnisvolles Hinüberschlummern in jenes unbekannte Reich, das der Schöpfer des Werkes wenige Tage nach dessen Vollendung betreten sollte, wodurch es zu seinem Schwanengesange wurde.

Es folgten Liszts „les préludes",*) in glänzender Wiedergabe. Nikisch malte das Werk mit dem Taktstocke. Die pastorale Episode wirkte geradezu überirdisch. Der Dirigent, der Liszts geistreiche Forderung, der Leiter einer orchestralen Schöpfung solle nicht Ruderknecht, sondern Steuermann sein, im idealsten Sinne erfüllt, befaßt sich mit der metronomischen Seite seines Amtes überhaupt kaum, sondern phrasiert in erster Linie und markiert auch nur dort, wo es etwas einzulenken oder zu färben gibt. Das trat in Liszts Werk am reinsten hervor.

Nach dem virtuosen Vortrage der bekannten drei Effektstücke aus Berlioz' „damnation de Faust" bildete die mit elementarer Größe gespielte „Tannhäuser-Ouvertüre" Wagners einen grandiosen Abschluß. Man bekam hier bei dieser Gelegenheit zum ersten Male jene gen Schluß auftretende viel besprochene, von Nikisch „entdeckte" mächtig wirkende Hörnerstelle zu hören, die sogar Nichtmusikern, die die Ouvertüre oft gehört haben, aufgefallen ist.

Das Münchener „Kaim-Orchester" unter Siegmund von Hausegger **).

(1901).

Siegmund von Hauseggers jünglinghafte, schmächtige Gestalt, das fast bartlose Antlitz, die sich ihres Wertes kaum bewußt erscheinende bescheidene Art des

*) Siehe darüber Seite 23 ff. dieses Buches.

**) Ueber Hauseggers „Dionysische Phantasie" s. Seite 43 ff., über dessen symphon. Dichtung „Barbarossa" Seite 44 ff. dieses Buches.

Auftretens berühren äußerst sympathisch. Dieselbe Einfachheit und Schlichtheit zeigt Hausegger auch als Dirigent. Er geht völlig in den Werken auf, die er leitet, und stellt sie mit jener allem rein Äußerlichen abholden Hingebung und Innerlichkeit des Empfindens dar, wie sie so recht das Wesen des deutschen Künstlers kennzeichnet. Das Streben nach dem Effekte ist ein Begriff, der im Lexikon der Hauseggerschen Kunstbegriffe fehlt. Wenn der Künstler sich besser auf ihn verstünde, vermöchte er es vielleicht, der „Oberon“-Ouvertüre mehr äußeren Glanz zu geben, als er es tut. Ich finde sogar, daß er in dem Streben nach Durchgeistigung des Melos beispielsweise die von Wagner für den Vortrag der „Freischütz“-Ouvertüre mit so richtigem Gefühle eingeführte ruhige Wiedergabe der jungfräulichen Agathen-Melodie mit Unrecht auf die ganz anders geartete stürmisch jauchzende Melodie der Gattin Hüons überträgt. — Die geistige Begabung des jungen Künstlers steht außer allem Zweifel. Aber auch seine Technik verdient hohe Anerkennung. Er vermittelt seine Absichten fast nur mit dem Handgelenke der rechten Hand. Die linke tut nur in besonderen Fällen mit. Alle störenden Äußerlichkeiten sind ihm fremd. Besondere Erwähnung verdient aber seine Art, den inneren Rhythmus zu markieren. Jeder überflüssige Schlag wird vermieden, sobald der Rhythmus den alla-breve-Charakter an sich hat. Trotzdem erzielt er die größte Präzision. Ich möchte diese Art (wie sie z. B. im beständigen freien Schlage des Schlußsatzes der „Siebenten Symphonie“ zutage trat) das Hervorkehren des Idealrhythmus nennen. Dabei artet Hausegger niemals in Willkür aus.

Bewunderung verdient es, daß der Künstler sämtliche Werke, die er vorführt, frei aus dem Gedächtnisse dirigiert, womit er den Beweis ihrer völligen Beherrschung bis in jede Einzelheit liefert.

Das Münchener „Kaim-Orchester" unter Felix Weingartner.

(Graz 1903.)

(Phantastische Symphonie von H. Berlioz*); Dante-Symphonie von Franz Liszt.)

Wahrlich ein lukullisches musikalisches Mahl, zu dem uns der geniale Weingartner als Generalissimus des „Kaim-Orchesters" zu Gast lud, kein Schablonen-Menu! Das wichtigste Kapitel aus der Geschichte der neueren symphonischen Musik demonstrierte er uns ad aures und legte so dem Publikum die vielumstrittene Frage der Programmmusik gleichzeitig zur Abstimmung vor. Berlioz' Phantastische Symphonie und Liszts „Dante"-Symphonie, diese für das schöpferische Wollen der beiden hochragenden Meister typischen Werke, unmittelbar nacheinander vorgetragen, ohne jede Einbegleitung oder Vermittelung, ist das nicht ein Programm im Programm und ein prononziert und mit Emphase vorgebrachtes Glaubensbekenntnis des Dirigenten?

Richard Wagners bekannten Ausspruch: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven" hat sich Weingartner, der ihn natürlich auch überzeugungsvoll zu seinem eigenen gemacht, nach seiner Weise umgestaltet, indem er als begeisterter Propagandist der beiden, seinem Wesen so sehr entsprechenden Meister zu sagen scheint: Ich glaube an Gott, Berlioz und Liszt. Er hat sich besonders für die Popularisierung des sicherlich unpopulärsten Komponisten, Berlioz', mit dem Gewichte seiner ganzen Persönlichkeit eingesetzt, indem er seit einigen Jahren auch die verschollenen oder unbekannt gebliebenen Werke des französischen Meisters in Berlin und München vorführt, wenngleich mit wenig Glück. Auch als Revisor der Breitkopf

*) Über Berlioz' „Phantastische Symphonie" siehe noch Seite 21ff. dieses Buches.

und Härtelschen Gesamtausgabe der Werke des Meisters hat er sich in Gemeinschaft mit dem vortrefflichen Pariser Musiker Charles Malherbe um diese hoch verdient gemacht. Über die „Phantastische Symphonie" ist heute wohl nichts Neues mehr zu sagen. Die Kühnheiten des extravaganten Franzosen regen heute — im Zeitalter eines Richard Strauß — niemanden mehr ernstlich auf. Die Akten sind längst geschlossen; denn die Zeit, die alle Wirrnisse löst und alle Kämpfe schlichtet, hat gerichtet. Keiner hält heute mehr Berlioz für einen Narren, eben sowenig aber auch für einen gottbegnadeten Erfinder; jeder weiß und begreift, daß er ein großer Künstler war, dessen Technik seiner Zeit voraneilte, daß er einen mächtigen Drang nach Reformen hatte, daß aber seine Kunst kein Endglied einer natürlichen Entwickelung bedeutet.

Es ist kein Zweifel: Berlioz war zwar eine dichterische Natur, aber mehr nach der phantastischen, weniger, ja fast gar nicht, nach der Gefühlsseite hin. Er ähnelt in diesem Punkte unserem Theodor Amadeus Hoffmann. Dem Musiker sind jedoch viel engere ästhetische Grenzen gezogen als dem Prosa-Schriftsteller. Daher verletzen heute noch in der „Fantastique" gewisse allzuweit gehende Häßlichkeiten unser doch an Schlimmes reichlich gewöhntes modernes Ohr geradeso, wie einst das unserer Vorfahren. Dagegen erscheint uns heute vieles völlig klar, was noch vor zwanzig Jahren allgemein für abstrus erklärt worden ist. Das aber, wodurch das Werk dem Publikum stets fremd gegenüberstehen wird, ist sein Mangel an wirklich echter und inniger Empfindung. Dieser stellt es in direkten Gegensatz zu Liszts „Dante", in dem jeder Ton aus den Tiefen des Herzens stammt. Selbst die Liebesgefühle machen nicht den Eindruck des Empfundenen. Man glaubt ihnen nur die Leidenschaft. Auch wird man während des ganzen Werkes den Verdacht nicht los, daß

die diesem Meister wie keinem andern eigene spekulative Technik (wobei ich in erster Linie an seine experimentelle Instrumentierungskunst denke) für ihn im Grunde die Haupttriebfeder seines Schaffens und im besonderen die Veranlassung zur Wahl des unsympathischen Programmes gewesen ist, das der Phantastischen Symphonie zugrunde liegt.

Und doch ist diese Symphonie ein Kunstwerk, geboren aus echt symphonischem Geiste und getränkt vom Wunderquell Beethovenscher Kunst. Das lehren vor allem der erste und dritte Satz. Wer diese beiden geschaffen, hat nicht nur die Beethovensche Satz- und Gestaltungskunst eingehend studiert und begriffen, sondern auch Geist von seinem Geiste in sich aufgenommen und mit seinem Wesen untrennbar verschmolzen. Nicht als eine durch Usurpation angeeignete, sondern als durch innige Liebesumarmung mit dem Beethovenschen Genius befruchtete Kunst erscheint uns die Berliozsche. Der Stempel der Genialität leuchtet ihr von der Stirne. Sonst hätte sich nicht sogar ein Schumann, dessen in sich gekehrtem Wesen das Äußerliche, das programmatischer Musik stets anhaftet, zuwider sein mußte, zu einer so ausführlichen und begeisterten Analyse des Werkes veranlaßt fühlen können, wie er sie geschrieben hat. Ich kann hier unmöglich auf Einzelheiten eingehen, ganz abgesehen davon, daß der Leser Erklärungen der Symphonie da und dort nachzulesen Gelegenheit hat, und beschränke mich daher auf die Äußerung meiner persönlichen Ansicht über das Werk im allgemeinen. Nur auf die wundervolle Naturstimmung der „Szene auf dem Lande" mit ihrem Janusgesicht, das nach Beethovens „Pastoralsymphonie" zurück- und auf Wagners „Tristan" vorausblickt, möchte ich hinweisen. Die Scheußlichkeiten des musikalischen Hexensabbaths des Schlußsatzes, bei dessen jüngster Wiedergabe man wahr-

lich die Gänsehaut bekommen konnte und einem die Haare zu Berge standen, entschuldigen sich nur durch den sprühenden Geist, mit dem sie vorgebracht werden. Als künstlerische Feststellung der Ausgeburt des erhitzten Gehirns eines Wahnsinnigen sind sie ein Unikum in der gesamten musikalischen Literatur.

Man frage nicht, wie das Werk gespielt worden ist! Darauf gäbe es entweder tausend Worte oder nur das eine: unerhört. In der Wiedergabe seines geistigen Inhaltes kommt heute Weingartner keiner gleich; er übertrifft darin weit seinen berühmten Pariser Kollegen Colonne, dem als Romanen diese Kunst doch eigentlich näher liegen sollte als unserem deutschen Künstler. Das Orchester überbot sich aber auch an Ausdruck und Glanz. Ein besonderer Dankeserguß gebührt dem Oboisten für sein unübertreffliches Solo pianissimo im dritten Satze. Wer hat Schöneres je gehört?

Der böse Weingartner hatte seinen Landsleuten zweimal an einem Abende die Hölle zugedacht. Von der im Opiumrausche erträumten Hölle Berlioz' führte er uns direkt in die wirkliche Hölle Liszts, wo Heulen und Zähneknirschen herrscht, eine Hölle, wie sie nur der ersinnen und künstlerisch gestalten kann, der fest an sie glaubt und der die furchtbaren Qualen der zu ihr Verdammten im tiefsten Christenherzen mitleidet. Durch das Höllentor treten wir mit Dante-Liszt in das Reich der ewigen Verdammnis, und die hoffnungslose Inschrift:

„Per me si va nella cittá dolente:
Per me si va nell' eterno dolore:
Per me si va tra la perdutta gente!
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!“

wird zum gewaltig dröhnenden Posaunenruf, der eine eindringliche Sprache spricht, eindringlicher als alle Worte der Erde. Seinem Freunde Richard Wagner hat Liszt

die Dante-Symphonie zugeeignet. Das Titelblatt der Partitur trägt die überschwenglichen Worte: „Wie Virgil den Dante, hast Du mich durch die geheimnisvollen Regionen der lebensgetränkten Tonwelten geleitet. Aus innigstem Herzen ruft dir zu: ‚Tu se' lo mio maestro e'l mio autore!' und weiht Dir dies Werk in unwandelbar getreuer Liebe. Dein F. Liszt." Und der große Freund, der seinem Bruder im Geiste, als dieser ihm den Plan mitgeteilt, eine Symphonie zu Dantes „Divina commedia" zu schreiben, in einem herrlichen Briefe aus London vom 7. Juni 1855 ebensowohl seine Freude darüber im allgemeinen, als seine Bedenken gegen die Vertonung des Paradieses im besonderen ausgesprochen hatte, ersah später, als er zu Ostern 1859 von dem fertigen Werke Kenntnis genommen, in ihm das Ergebnis des „Schöpfungsaktes eines erlösenden Genius". Wie tief er das Werk in sich aufgenommen hatte, zeigt die Tatsache, daß die Spuren der durch das Werk des Freundes hervorgerufenen Eindrücke sowohl in dem unmittelbar darauf (August 1859) geschriebenen dritten Akte des „Tristan", und mehr noch in dem Weben der Nornen-Szene in der „Götterdämmerung" (Streichchor vor der Francesca-Episode), ja am ausgeprägtesten im viel später entstandenen „Parsifal", deutlich zu erkennen sind (wie das auch mit dem Hauptmotiv von Liszts „Faust"-Symphonie und einem Motiv aus der Walküre*) der Fall ist). Oder taucht nicht der Schatten der Dämonen des Bösen aus Liszts Hölle im Klingsor-Symbol auf? Und erinnern nicht die aufsteigenden Erlösungs-Harmonien in der Schluß-Apotheose des „Parsifal", ja sogar deren instrumentale Klangfarbe, an Liszts „Paradies"? Es mußte hier ausdrück-

*) Siehe darüber den Aufsatz „Wahnfried und seine Bewohner" auf Seite 276 u. 277 meines Buches „Aus Kunst und Leben" (Allgem. Verein für Deutsche Literatur, 1904).

lich betont und geschichtlich nachgewiesen werden, daß Liszt der anregende Vorgänger und Wagner der Nachempfindende war, um die vielfach herrschende entgegengesetzte Meinung zu widerlegen. Allerdings darf mit Bezug auf die letztgenannte Partie nicht übersehen werden, daß da die beiden Meister aus der gemeinsamen Quelle der katholischen Liturgie geschöpft und sich der übersinnlichen Harmoniefolgen Palestrinas bedient haben. Ich kann mir nicht versagen, im Hinblick auf die Nebeneinanderstellung der Berliozschen und Lisztschen Symphonie in einem Konzerte ein Gemeinsames hervorzuheben: das Auftauchen der idealen Liebesidee mitten im widerlichen Höllenpfuhl. Natürlich nimmt die Lisztsche Vision einen ungleich höheren Rang ein, sowohl durch ihre dichterische Einführung als durch den dafür gefundenen musikalischen Ausdruck. Die Franceska-Episode ist so unendlich rührend und tief empfunden, daß man ihr nur wenig gleich Herzliches an die Seite stellen kann und denjenigen bedauern muß, den die Macht dieser Töne nicht im Innersten zu bewegen vermag. Im kongenialen Vortrage Weingartners aber erreichte sie die Wirkung eines Erlebnisses. Man vernahm hie und da Bemerkungen einzelner Zuhörer, die der Empfindung der Langeweile beim Vortrage des Purgatorio und Paradieses Ausdruck gaben. Solchen, die sich im Fegefeuer oder im Reiche der Seligen amüsieren wollen, ist freilich nicht zu helfen; man könnte ihnen, die bei der Dante-Symphonie „fehl am Ort“ sind, besten Falles raten, lieber ins Variété zu gehen. Gerade der zweite Teil atmet eine seherhafte Größe, ergreifende Inbrunst und Demut, sowie eine Weltabgewandtheit, die ihresgleichen suchen. Der lange Prozeß zur Läuterung der schuldbefleckten Seelen, das in dem breiten Fugato sich äußernde Ringen und Suchen nach dem ewigen Heile, der unserem

geistigen Auge erscheinende Pilgerzug der Buße und Reinigung, der langsam zu den Ätherwellen des Urlichtes wallt, bis er im Angesichte Gottes das Magnificat singt, ist von einer Erhabenheit der künstlerischen Darstellung, die ihren Schöpfer als einen ganz Großen erkennen läßt. Unmittelbar nach dem erwähnten Fugato gibt es hehre Aufflüge der Seele, wie sie ähnlich nur im Schlußsatze der neunten Symphonie („Ihr stürzt nieder, Millionen?") vorkommen. Und kann ein Maler blendendere und bei aller Unsinnlichkeit eindringlichere Farben bieten? Wie sie Weingartner herausholte und gegeneinander abtönte, das muß man genossen haben, um es für möglich zu halten. Im „Purgatorio" entwickelte sein Zauberstab ein dämmeriges Kolorit, wie es nur ein so feinnerviger Dirigent aus einem Orchester herausbringen kann, und auch das nur, wenn er mit ihm so verwachsen ist, wie Weingartner mit dem „Kaim-Orchester". Dieses folgt seinem Führer auf den zartesten Wink der Hand oder des Auges. Weingartner ist aber auch ein Führer, dem man sich gerne anvertrauen mag; er beherrscht jedes Werk bis ins kleinste und versteht es, die geheimsten Schönheiten aufzudecken. Mit größter Ruhe paart er ein verzehrendes Feuer. Er ist ein hinreißend beredter Rezitator, ein hingebungsvoller Anwalt aller Werke, die er vorführt. In jedem Augenblick ist er ganz bei der Sache und bringt alles mit so schlagender Überzeugungskraft vor, daß man ihm überallhin willig folgt. Dabei hat seine Darstellungsart etwas Improvisatorisches, Dichterisches, als ob er selbst Alles, was das Orchester spielt, unmittelbar vorher erfunden hätte und es darauf in den Instrumenten wie auf einer Riesenharfe zum Ertönen brächte. Er musiziert nicht nur, er malt und dichtet auch mit dem Orchester.

Daß er Idealist von reinstem Wasser ist, geht schon aus der Zusammenstellung des hiesigen Programmes

hervor, das nichts weniger als auf den äußeren Effekt angelegt war und nicht schon den sicheren billigen Erfolg in sich trug. Oder sollte er damit vielleicht doch unser Publikum ein wenig überschätzt haben? — Dem Großteil der Hörer merkte man es wohl an, daß ihm andere Werke („alte liebe Lieder“) willkommener gewesen wären.

Das Münchener „Kaim-Orchester“ unter Georg Schnéevoigt.

(Graz 1907.)

Nach mehrjähriger Pause ließ sich in unserer Stadt wieder einmal das rühmlichst bekannte Münchner „Kaim-Orchester“ hören. Es führte diesmal ein sehr dankbares Programm aus, dessen einzelne Nummern im Gegensatze zu dem derzeit als erster Dirigent der Künstlervereinigung fungierenden homo novissimus unserem Publikum längst vertraut waren — ein Programm, das sowohl dem Orchester wie seinem Leiter die ergiebigste Gelegenheit bot, reiche Vorzüge zu entfalten. Der neue Dirigent Herr Georg Schnéevoigt, ein Finnländer mit interessantem Profil, zeigte sich vor allem als hervorragender Techniker des Taktstockes, der seine Truppen in musterhafter Disziplin zu halten, und als ein Mann von Intelligenz und Energie, der seine künstlerischen Absichten mit großem Geschick zu verwirklichen versteht. Zu untersuchen, inwieweit diese Absichten sich mit dem Inhalte der vorgeführten Werke decken, ist eine Sache für sich. Nach den von Herrn Schnéevoigt diesmal gegebenen Interpretationsproben ließe sich der Nachfolger Weingartners wie folgt charakterisieren: Herr Schnéevoigt ist in erster Linie Rhythmiker, ja, ich möchte ihn als den Fleisch gewordenen Rhythmus bezeichnen; in der Art, wie er seinen rhythmischen Willen auf den Tonkörper überträgt, ge-

mahnt er ein wenig an Hans v. Bülow. Das bezieht sich auch auf den Rhythmus im weiteren Sinne, d. i. das Abwägen und Verteilen der Klangstärke, das ihm in hohem Maße gelingt; denn er hat das Dynamische völlig in seiner Hand, die von fast sprechender Mitteilungsfähigkeit ist. Anders steht es aber um die Darlegung des seelischen Inhaltes der Werke. Sowohl in Tschaïkowskys H-moll-Symphonie*), als auch in Vorspiel und Liebestod aus Wagners „Tristan und Isolde" vermißte man jene Herzenswärme und Ausdrucksgröße, die einer Kunstleistung erst die Weihe geben, jenes undefinierbare Etwas, das uns den Flügelschlag des Genius vernehmen läßt. Die Wirkungen, die Herr Schnèevoigt meisterlich auszulösen versteht, sind größtenteils äußerlicher Art, sie sind mehr auf die Instinkte der großen Masse berechnet, als der bedingungslosen Hingabe an die Forderungen des Kunstwerkes entsprungen. Empfindungen der Entrücktheit, der glühenden Begeisterung, wie sie den Hörer beispielsweise bei der Wiedergabe der „Freischütz"-Ouverture durch Weingartner, der Beethovenschen oder Brucknerschen C-moll-Symphonie durch Löwe, der Tschaïkowskyschen „Pathétique" durch Nikisch oder von Straußens „Tod und Verklärung" durch den Komponisten beseelen, stellten sich bei Schnèevoigt nicht ein einzigesmal ein, obwohl die von ihm interpretierten Werke dazu reichlich Gelegenheit geboten hätten. So erschien der ergreifende erste Satz der Tschaïkowskyschen Symphonie fast steifleinen; der dramatische Wechsel von wilder Leidenschaft und lyrischer Weichheit blieb im Vortrag unmotiviert, die schöne Gesangsmelodie in D-dur erklang nicht gesungen, sondern eben nur gut gespielt. Dem reizenden zweiten

---

*) Über Tschaïkowskys H-moll-Symphonie siehe Seite 62 ff. dieses Buches.

Satz im Fünfvierteltakte fehlte die unentbehrliche Grazie; der Vortrag und das zu langsame Zeitmaß hängten sich bleischwer an sein leichtes Gefieder. Dagegen geriet der dritte Satz, ein hinreißendes Marsch Scherzo, glänzend; ihm kam der Rhythmiker und Inszenator im Dirigenten sehr zustatten. Im letzten Satze wie im Wagnerschen „Liebestod" gab es Begriffsverwechselungen zwischen crescendo und accelerando; gibt es doch bekanntlich dynamische Steigerungen, die sich unabhängig vom Zeitmaße, also ohne dessen Beschleunigung, zu vollziehen haben, und das sind nicht die bedeutungslosesten unter ihnen. Durch die Außerachtlassung dieser Vortragsart wird der Ausdruck des Großen und Erhabenen abgestreift. Der erzielte äußere Effekt aber kann für eine solche Einbuße nicht entschädigen. Das Publikum hat Herr Schnéevoigt am Schnürchen: er versteht es zu fassen — daher auch der starke äußere Erfolg, den seine, unter dem Gesichtspunkte des Virtuosen betrachtet, vortreffliche Leistung auch verdiente. Der Charakter des Beifalles aber redete eine deutliche Sprache: er war lebhaft, aber nicht warm — man ging aus dem Saale, ohne etwas erlebt zu haben, wenn auch immerhin in animierter Stimmung. Nichts liegt mir ferner, als die Begabung und das Können Schnéevoigts zu unterschätzen; gesagt muß es aber werden: ein Seelenkünder, ein Kunstapostel ist er nicht.

Das „Kaim-Orchester" und seine reichen Vorzüge sind in unserer Stadt längst bekannt und gewürdigt. Es wollte mir aber scheinen, als befände es sich nicht mehr durchwegs auf der früheren Höhe. Möglich, daß die verschiedenen kleinen Übelstände, die sich diesmal bemerkbar machten, zum Teile auf Ermüdung durch die Reiseanstrengungen zurückgeführt werden dürfen. Es gab ungleichmäßige Einsätze im Holz, Brutalitäten im Blech, das überhaupt

präponderierte, unreine Stimmung (besonders in den Fagotten). Die ersten Violinen leisteten gewiß Vortreffliches, aber sie waren zu schwach besetzt, so daß sie sich häufig übernehmen mußten. Bei stark untermalten Kantilenen hatten sie arg zu kämpfen. Die Besetzung war auch nicht — wie angekündigt — 100, sondern nur 69 Mann stark.

Die beste Leistung des Abends war Berlioz' Ouverture „Der Korsar". Das Stück klang wie aus der Pistole geschossen. Den Abschluß des Konzertes bildete Richard Straußens „Don Juan", seit Jänner 1902 („Kaim-Orchester" unter Siegmund von Hausegger) hier nicht mehr gehört. Das in den Hörnern unisono auf den Plan springende kecke „Don Juan"-Thema kam nicht recht zur Geltung; die Physiognomie fehlte ihm. Im übrigen war die Wiedergabe des Werkes klangschön. Noch sei erwähnt, daß Schnèevoigt mit Ausnahme des „Don Juan" das Programm ohne Zuhilfenahme der Partitur dirigierte, womit er seine volle Herrschaft über das Material glänzend dokumentierte.

Das Wiener Konzertvereins-Orchester unter Ferdinand Löwe.

Löwe als Bruckner-Interpret.

(Graz 1902, 1904, 1905, 1906, 1907.)

Eine Künstlervereinigung, die sich neben den als schier unerreichbar geltenden, von fast allen musikalischen Kapazitäten als das „beste Orchester der Welt" bezeichneten Wiener Philharmonikern in kürzester Zeit eine so bedeutende Stellung erobert hat und diese mit so hohen Ehren behauptet, wie das Wiener Konzertvereins-Orchester, muß ohne Zweifel ganz außerordentliches leisten. Was es noch vor dem Berliner Philharmoniker- und dem

Münchener „Kaim-Orchester" voraus hat, ist der glänzende Geigenchor und das wahrhaft hinreißende Feuer, das in den fast durchwegs jugendlichen Musikern lodert. Ferner haben nur die Wiener einen so saftigen, wohligen, sinnlichen Geigenton. Darüber kann es gar keine Meinungsverschiedenheit geben. Aber auch von einem spezifisch wienerischen Holz- und Blechklang könnte man zu sprechen sich versucht fühlen, wenn man die Ursache des weichen Gesamtklanges eines guten Wiener Orchesters ergründen will. Der Klangcharakter ist auch im Tutti, selbst bei der größten Kraftentfaltung, nie brutal, sondern stets weich und rund, ohne darum der Energie zu entbehren. Und An- und Abschwellungen, wie man sie von den „alten" und neuen Wienern hören kann, vernimmt man sonst nirgend; sie entspringen eben dem Naturell des Volkes und seinem ganz eigen gearteten Nervenleben.

Es würde zu weit führen, auf alle Einzelheiten des prächtigen Instrumentalkörpers einzugehen.

Befindet sich an der Spitze eines solchen noch ein Musiker mit so bedeutenden Anlagen, wie sie Ferdinand Löwe besitzt, so müssen sich wertvolle künstlerische Leistungen ergeben.

Löwe ist, so bezeichnend und angenehm auch der Ausdruck seiner maßvollen Arm- und Handbewegungen ist, nichts weniger als ein Dirigent für die Augen, sondern lediglich einer für Ohr und Herz. Er weiß das Temperament seiner Musikerschar an richtiger Stelle auszunützen, aber auch in Zaum zu halten. Was immer er macht, es erweckt den Eindruck des Unmittelbaren, und deshalb wirkt es auch. Löwe besitzt die für einen reproduzierenden Künstler unentbehrliche Fähigkeit, sich verschiedenen Stilen anpassen und sie daher erschöpfend darstellen zu können. Das sieht man daran, daß sein Vortrag von Mozarts G-moll-Symphonie ebenso echt ist, wie die

des „Meistersinger"-Vorspieles; er behandelt das klassische Meisterwerk nicht als Petrefakt, sondern erfüllt es mit jugendlichem Leben, ohne die Stilgrenzen zu überschreiten; denn er ist eine echt musikalische Natur in des Wortes schönstem Sinne. Seine dramatische Natur bewährt Löwe sowohl in der mit starken, aber durchaus zutreffend empfundenen Modifikationen des Zeitmaßes ausgestatteten Wiedergabe der „Oberon"-Ouverture, als auch in der des „Meistersinger"-Vorspieles, das man wahrlich nicht idealer hören kann, als unter seiner Leitung. Alle Vorgänge des Dramas werden da lebendig. Daß es ihm auch gelingt, den Gehalt solcher neueren Werke erschöpfend darzustellen, deren Reproduktionsstil nicht schon so feststeht wie der der genannten Schöpfungen, beweist er mit dem Vortrage selten gespielter Lisztscher und Tschaïkowskyscher Kompositionen.

Löwes Hauptbedeutung liegt aber in seiner tiefgründigen Nachschaffung der Symphonien Beethovens und Bruckners. Wer die „Eroica" oder die C-moll-Symphonie von Beethoven unter seiner Leitung gehört hat, wird mir beistimmen. Löwe geht ganz auf im Inhalte dieser Werke; eine so ideale Hingabe ist heute, wo der Dirigent meist sich selbst in den Vordergrund zu stellen liebt und das Werk zum Tummelplatze seiner Eitelkeiten- und Mätzchen zu machen pflegt, gar nicht hoch genug einzuschätzen. Löwes Auffassung und Gestaltung gibt sich ohne jede Gesuchtheit und Auslegerei und ist groß durch ihre Natürlichkeit, Klarheit, Herzenswärme und Tiefe. Das macht ihn zum berufenen Beethoven-Interpreten. Nach meinem Dafürhalten ist dies das ehrenvollste Prädikat für einen reproduktiven Musiker; denn es gibt unter ihnen nur sehr wenige, die es beanspruchen dürfen. Dazu bedarf es nicht nur eines „Hirnbesitzers" — wie sich einmal der Meister scherzweise selbst nannte —, sondern auch

eines Herzbesitzers. Daß Löwe ein solcher ist, geht vor allem aus seinem wundervollen Vortrage der langsamen Sätze Mozarts, Beethovens und Bruckners untrüglich hervor. Er deklamiert frei und doch ohne jede Spur von rhythmischer Zerfahrenheit; er modifiziert die Zeitmaße je nach dem Charakter der Motive, aber stets maß- und geschmackvoll — es sei auf seine Einführung des Seitenthemas im ersten Satze der „Eroica" und an seine dem erhabenen Charakter des Werkes entsprechende breite Profilierung der Themen des ersten Satzes der C-moll-Symphonie hingewiesen. Eindrücke, wie er sie erzielt, wühlen die Seele des Hörers in ihren Tiefen auf; sie bedeuten ein Erlebnis.

In seinem eigentlichsten Element aber ist Löwe erst bei Bruckner, welches Meisters enthusiastischer Förderer er schon bei dessen Lebzeiten war. Außerdem ist er als Schüler des Tondichters über dessen Intentionen genau unterrichtet, so daß seine Wiedergabe der Brucknerschen Symphonien wohl als authentisch gelten darf. Wenn die Mängel der Architektur der Brucknerschen Symphonien in Löwes Interpretation kaum fühlbar werden, so ist es das Verdienst dieses begeisterten Bruckner-Apologeten, der in überaus feinfühliger Weise Loses zu verbinden und innere Zusammenhänge aufzudecken versteht, so daß die (man gestatte mir das Wort) unbewußten Absichten des Tondichters dem aufmerksamen und nicht im vorhinein sich ablehnend verhaltenden Hörer verständlich werden. Eine solche Meisterleistung Löwes bedeutet sein Vortrag der Brucknerschen Achten Symphonie (C-moll)*), der er gelegentlich ihrer Aufführung beim Grazer Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereines (1905) einen Sieg auf allen Linien bereitete. Nicht minder

*) Siehe Seite 35 ff. dieses Buches.

gelingt ihm des Meisters Neunte*) und Vierte Symphonie**), ganz besonders aber die Dritte (D-moll)***). In der Wiedergabe Löwes geht der Erste Satz, dessen gewaltige Größe schon im ersten Motiv und in dessen Einführung, sowie im Löwengebrüll der gegen das Ende hin chromatisch nach abwärts schreitenden Bässe (ähnlich wie am Schlusse des Ersten Satzes der „Neunten") Bruckner als würdigen Erben Beethovenschen Geistes erscheinen läßt, würdevoll einher, und das inbrünstige Adagio singt sich nur so in die Seelen der ergriffenen Hörer hinein; das unbedingt treffsichere urbrucknersche Scherzo aber entfesselt alle Geister, und die zusammenfassende Art des zyklopischen, von begeisterter Andacht erfüllten und von dem triumphierenden Hauptthema des Ersten Satzes (in Dur) gekrönten Schlußsatzes bildet die volle Bekräftigung eines künstlerischen Ereignisses. Mit liebevoller Naivität läßt der Österreicher Löwe das Trio des Scherzos erklingen, in dem sich Bruckner als echter Sohn seiner liederfrohen oberösterreichischen Heimat gibt.

Löwes geniale Aufführungen Brucknerscher Symphonien vermögen demnach weit mehr zu überzeugen, als noch so eingehende Analysen oder geharnischte Zeitungsartikel jener Bruckner-Exegeten, die krampfhaft die gegen den Mangel an zwingender Logik des Brucknerschen Schaffens und besonders gegen den Bau seiner Schlußsätze geäußerten Bedenken ehrlicher Musiker bekämpfen, um eine Anerkennung um jeden Preis zu erzwingen.

---

*) Siehe Seite 38ff. dieses Buches.

**) Siehe Seite 32ff. dieses Buches.

***) Siehe darüber auch Seite 273 dieses Buches.

Das Berliner Tonkünstler-Orchester unter Richard Strauß.

(Zwei Konzerte in Graz: 5. und 6. März 1903.)

Strauß heißt Kampf. Und Richard Strauß ist ein Kämpfer, ein Kämpfer für den Fortschritt und den ewigen Wechsel, der allein Leben ist. Da aber Kunst ohne Entwickelung nicht zu denken ist, weil nichts ihrem lebendigen Wesen stärker widerspricht als Stagnation, so bedarf sie mehr als alle anderen Dinge dieser Welt des Kämpfers, der mit seinem Schilde das große Alte schützt und mit seinem Schwerte gleichzeitig das von ihm mit Hellsichtigkeit erschaute Neuland erobert. Solche Kämpfer — und alle unsere großen Künstler sind es gewesen — waren der großen Masse stets unbequem. Diese stellte sich ihnen immer feindlich entgegen, wie wenn sie sich im ruhigen, mühelosen Genusse des ererbten Besitzes gestört fühlte. Und so spielt sich immer wieder von neuem das alte Schauspiel ab, daß der für das Wohl der Menschheit ringende Große scheinbar gegen sie zu Felde zieht. Im Geltenlassen — nicht im Erkennen! — des Neuen haben die Menschen in den letzten Jahrzehnten entschiedene Fortschritte gemacht. Durch arge Schlappen wiederholt gewitzigt, hat man sich dafür entschieden, das Neuartige lieber anzuerkennen als zu befehden, denn — man kann nicht wissen, ob im letzten Falle die Zukunft nicht das Brandmal der unsterblichen Blamage auf die verneinenden Geister drücken wird. Ob nur dieser oder andere Umstände diese Sachlage hervorgerufen haben, jedenfalls ist es so besser, weil es damit den schöpferischen Genies leichter gemacht wird, ihren steilen, einsamen Pfad zu wandeln. Aber es ist auch sicher, daß Richard Strauß dadurch früher als andere Bahnbrecher zur Anerkennung gelangt ist; und darüber kann man sich doch nur freuen. An Neidern und böswilligen Verkleinerern wird es ihm darum doch nicht mangeln.

Inwiefern aber ist Strauß ein Neuerer?

Auf dem Gebiete des Symphonischen herrschte seit Beethoven und seinen unmittelbaren Nachfolgern arge Zerfahrenheit und Ratlosigkeit. Die einen hielten sich strenge an die viersätzige Symphonieform und die gesetzmäßige Gestalt ihrer einzelnen Teile. Sie sagten: Wer was Rechtes kann, vermag selbst die erhabensten Gedanken in das Prokrustesbett der strengen Form zu gießen, ohne daß der Zwang sich unangenehm fühlbar macht. Die Romantiker (Schubert, Schumann, Mendelssohn) und deren Mischlings-Epigonen (Brahms, Reinecke u. a.) verharrten bei dieser Ansicht. Ja sogar nach der durch Liszt proklamierten Zertrümmerung der starren Form zum Zwecke der völlig ungehinderten Aussprache des dichterischen Inhaltes fanden sich noch Meister, die der Ansicht von der Unentbehrlichkeit der alten Symphonieform huldigten, so frei sie auch teilweise die Form der einzelnen Teile durch Einfügungen oder Erweiterungen behandelten. Zu diesen gehört vor allem Bruckner. Der Konservatismus seiner bäuerlichen Natur siegte über die Versuchungen seiner schier fessellosen Phantasie. Und das war vielleicht ganz gut. Bei Liszt, dem Schöpfer der symphonischen Dichtung, hingegen siegte die Überzeugung des D i c h t e r s über den seine formale Unzulänglichkeit erkennenden Musiker. Liszt ist Homo-, nicht Polyphonist. Die Art seiner Begabung wies ihn daher den von ihm eingeschlagenen Weg zur rhapsodischen „Symphonischen Dichtung". Und so wurde seine Schwäche zum Hebel seiner künstlerischen Stärke. Es mußte nun ein Symphoniker, ein ganzer Kerl, kommen, der nicht aus der Not eine Tugend zu machen gezwungen war, sondern der aus i n n e r e r Not den Dichter mit dem Vollblutmusiker vereinigte, um das Ideal des Symphonischen — höchste Kunst in allen musikalischen Disziplinen im Dienste einer

dichterischen Idee (ähnlich wie bei Wagners musikalischem Drama) — zu erreichen. Und diese Tat war Richard Strauß vorbehalten. Dazu kam, daß er den Orchesterklang, ungehindert durch die beim musikalischen Drama nötige Rücksichtnahme auf des Sängers Ton und Wort, zu einer Ausdruckskraft steigern durfte und konnte, die man nach Wagner nicht mehr für möglich gehalten hätte. Der echte Symphoniker denkt seine Musik schon aus dem Geiste des Orchesters heraus; das lehrt uns der Orchesterklang Mozarts, Beethovens, Wagners. Diesen reiht sich im Gegensatze zu den lediglich instrumentierenden Komponisten Richard Strauß ebenbürtig an. Jedem Unbefangenen — ob er nun Musiker oder Laie ist — muß im ersten der beiden Strauß-Konzerte nach den glänzenden Orchesterwirkungen Bruckners, Wagners, Liszts die alles an Glanz und Intensität hinter sich lassende Wundermacht des Straußschen Orchesterklanges im „Don Juan" aufgegangen sein. Selbst das durch zweistündiges Musizieren ermüdete Ohr wurde da durch neue Reize empfangsfähig gemacht. In Straußens sämtlichen Werken gibt es nicht einen Takt, der nicht klingt; der krauseste und keckste Kontrapunkt setzt sich bei ihm in Klang um. Das liegt aber nicht etwa nur in der Geschicklichkeit, mit der hier die Instrumentierungskunst gehandhabt wird, sondern in der melodischen, harmonischen und kontrapunktischen Erfindung selbst. So etwas lernt sich nicht. Es ist Genie.

Für unsere Stadt bedeutete es ein namhaftes Ereignis, Strauß selbst als den Interpreten einiger seiner Werke haben walten sehen zu können. Die Authentizität der Wiedergabe ist ein gar nicht hoch genug einzuschätzendes Moment. Was würden wir wohl darum geben, wenn wir heute einen Mozart, Beethoven, Wagner oder auch nur einen Schumann oder Liszt persönlich vor uns erscheinen sehen könnten, und was erst, wenn uns auch nur

einer von diesen seine Werke selbst noch vorführen könnte, mit welcher Betrachtung jedoch zu keinem abgeschmackten Vergleiche herausgefordert werden soll. In erster Linie kam uns Richard Strauß als schaffender Künstler und erst in zweiter als reproduzierender. Ist zwar ein großer Künstler immer schöpferisch, auch wenn er nur reproduziert, und unterscheidet er sich durch diese Eigenschaft allein schon von den absoluten Dirigenten und Virtuosen, so tritt er uns doch in der Wiedergabe seiner eigenen Werke erst völlig als der entgegen, der er ist; denn erst in der persönlichen Darstellung seiner Schöpfung und in dem Augenblicke, in welchem er diese unserem Ohre sinnlich wahrnehmbar macht, so daß er unmittelbar zu unserem Herzen spricht, vollendet er den künstlerischen Schöpfungsakt.

Und eine Persönlichkeit ausgeprägtester Art ist Rich. Strauß wie heute kein zweiter unter seinen komponierenden Zeitgenossen. In der ungemein impulsiven und hingebungsvollen Art, wie Strauß seine Werke dirigiert, erzielen sie erst ganz die in ihnen liegende Wirkung. Das erlebten wir ebensowohl an seinem hinreißenden „Don Juan", wie in der aus seiner Jünglingszeit stammenden symphonischen Phantasie „Aus Italien", noch mehr an der mit ihren brennenden Farben, (man gestatte mir das Wort:) das Ohr blendenden Schlußszene seiner mit genialer Verwegenheit konzipierten „Feuersnot". Den gewaltigsten Eindruck aber machte auf alle die wundervolle Tondichtung „Tod und Verklärung", welche die tiefsten Geheimnisse des menschlichen Herzens in Tönen laut werden läßt. Inhalt und Klang versetzen da den Hörer in eine andere Welt. Der Glaube an ein Fortleben unseres Wesens in einer höheren Erscheinungsform offenbart sich in diesem grandiosen Werke mit so erschütternder Inbrunst und so überwältigender Größe,

daß mir jedes Wort darüber banal erscheint. Es unterliegt keinem Zweifel, daß zum Schlusse auch diejenigen, die sich über den inneren Wert dieser außergewöhnlichen Schöpfung nicht Rechenschaft zu geben vermögen, nämlich die naiven — also die besten — Hörer, von der Gewalt dieses Meisterwerkes so gepackt worden sind, daß sie das unabweisliche Bedürfnis empfanden, dem Manne, der solches geschaffen, in endlosem Jubel ihren Dank abzustatten. Jeder, auch der Widerstrebende, mußte das Gefühl haben, daß hier ein wahrhaft Großer zu ihnen gesprochen habe.

In der viersätzigen Italienischen Phantasie ringt noch der Dichter in Strauß mit dem Formalisten, um schließlich ganz über ihn die Herrschaft zu erlangen. Man denke sich einen zweiundzwanzigjährigen Künstler zum ersten Male mitten in der Herrlichkeit Italiens, gierig die landschaftlichen und geschichtlichen Eindrücke in sich aufnehmend. Wie sollten die in einem Feuerkopfe wie dem des jungen Richard Strauß nicht zu Musik werden müssen? Das Werk, in das er die ganze Begeisterung seiner Seele gelegt hat, strotzt von Melodie. Ein Gedicht in Tönen ist der dritte Satz „Am Strande von Sorrent". Aller gelehrter Kram versinkt da in den Wonnen seligsten Genießens. Und im toll genialen Schlußsatze taucht er wieder auf, um sich in den Dienst einer einzigartigen Schilderung zu stellen, die uns mit den Ohren *sehen* macht: Neapel und sein bewegliches Volk tritt vor unsere Sinne, und wir mischen uns willig in den Wirbel dieses unvergleichlichen Volkslebens mit seinem entzückend heiteren „Funiculi, funicula!"

In zweiter Linie kommt der Dirigent Strauß und in dritter erst das Orchester in Betracht, das uns unter seiner Leitung die Werke des Komponisten Strauß und die anderer Meister vorführte: das sogenannte *Berliner*

Tonkünstler-Orchester. Obwohl Richard Strauß eine der ersten künstlerischen Stellungen bekleidet, die eines Berliner kgl. Hofkapellmeisters, so ist es nicht diese seine Eigenschaft, die uns sein Erscheinen bei uns vorzugsweise interessant machte, da seine hohe Bedeutung als schaffender Künstler doch ungleich mehr ins Gewicht fällt. Aber gerade diese rückte uns auch wieder den Dirigenten in ein ganz eigenartiges Licht. Nikisch, Richter und Löwe sind ausschließlich Dirigenten. Unsere Ansprüche an ihre reproduktiven Leistungen und an die Tonkörper, die sie uns vorführen, dürfen daher die denkbar höchsten sein. Ganz anders bei Strauß. Man konnte wohl darauf gespannt sein, wie dieser große Musiker sich mit den Werken anderer Meister abfinden werde, aber es mußte sich naturgemäß unser Interesse ganz besonders der Wiedergabe der eigenen Werke des Meisters zuwenden. Und es kann wohl gesagt werden, daß eine hinreißendere Übermittelung des Komponisten Strauß nicht möglich ist, als sie durch den Dirigenten Strauß geboten wird. Man sieht hier wieder, daß die Persönlichkeit alles ist.

Je ausgeprägter aber eine künstlerische Persönlichkeit ist, desto weniger kann sie sich von dem Wege entfernen, den ihr ihr eigenes Genie vorzeichnet. Der moralische Wille allein ist hier nicht das Entscheidende. Selten waren reproduzierende Genies große Schöpfer und kaum weniger selten waren große Schöpfer bedeutende Interpreten der Werke anderer gleichzeitig schaffender Künstler. Auch bei Strauß — einem selbstverständlich in allen Sätteln gerechten Dirigenten — macht sich dieser unüberwindliche Konflikt fühlbar. Aber auch in dieser Tatsache liegt ein Beweis seiner Persönlichkeit. Jeder reproduktive Künstler von Bedeutung muß ein Schauspieler sein, d. h. er muß die Gabe der Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit besitzen. Also auch der moderne Dirigent. Je entwickelter

diese Gabe an ihm ist, desto höher steht seine Kunst. Dem schaffenden Künstler hingegen ist diese Fähigkeit nicht gegeben; er wird stets nur Er selbst sein und das umsomehr, je größer und selbständiger seine Schöpfernatur ist. In diesem Umstande liegt auch der Schlüssel zur Beurteilung der absoluten Dirigentenbegabung des großen Tondichters Richard Strauß. Sein heißes Bestreben beispielsweise, in die Natur Anton Bruckners einzudringen und ihr nach allen Seiten hin gerecht zu werden, genügte nicht, um den bedeutenden Inhalt der uns von ihm vorgeführten D-moll-Symphonie (Nr. 3*) des oberösterreichischen Meisters mit seiner Wiedergabe zu erschöpfen. Ein ganzer Richard Strauß hat eben — so scheint es — in einem Bruckner nicht Platz, so wie es gewiß auch im umgekehrten Falle gewesen sein würde. Ich hätte nicht Zeuge der Aufführung einer Brahmsschen Symphonie durch Wagner sein mögen. Anders steht es natürlich um die Wiedergabe des Werkes eines großen Vorgängers durch einen bedeutenden Komponisten, wie das ja gerade Wagner mit Beethovens „Neunter" so herrlich bewiesen hat; denn der Geist der großen Baumeister der Kunst lebt in jedem ihrer bedeutenden Nachfolger, weshalb diese ihn auch besser begreifen können, als alle Anderen.

Es widerstrebt mir, hier die im ersten Grazer Strauß-Konzerte zutage getretenen Inkongruenzen des Brucknerschen und Straußschen Genius merkerhaft zu verzeichnen. Es war ja trotz alledem und alledem doch schön! Am besten deckten sich Werk und Wiedergabe im mächtigen Schlußsatze. Daß alles von A—Z auf das gewissenhafteste im Orchester ausgearbeitet war, versteht sich bei einem großen, daher auch pietätvollen Künstler wie Strauß von selbst.

*) Siehe darüber Seite 266 dieses Buches.

Hochinteressant war Straußens Interpretation der Wagnerschen Vorspiele zu „Tristan“ und „Meistersinger“. Alles darin war vom persönlichen Geiste des schöpferischen Dirigenten erfüllt, dessen Sache es nun einmal nicht ist, objektiv zu sein. Und welcher neuartige Reiz umgab diese uns so vertraut gewordenen Tonstücke! Beide waren sie von reichem inneren Leben erfüllt. Besonders das „Meistersinger“-Vorspiel. Nicht nur die ehrsamen Meistersinger marschierten spießbürgerlich auf, nein: das Ganze erschien wie eine begeisterte dichterische Apologie der Grundidee des Werkes in seiner Totalität. Und welche selige Juniwonne war über alles ausgegossen!

Liszts sinfonische Dichtung „Tasso, lamento e trionfo“ mit ihren wirkungsreichen Akzenten, ihrer ausdrucksvollen Melodik und ihrem theatralischen Pomp ging mit größtem Effekt in Szene. Strauß bringt in jedem seiner Berliner Orchesterkonzerte einen „Liszt“, womit er gleichsam sein künstlerisches Glaubensbekenntnis immer wieder von neuem propagiert; auch bei uns hat er es getan.

Eine wertvolle Neuheit ist Alfred Bruneaus Entre'acte aus der Oper „Messidor“ (nach Zola). Das glutvolle, großzügige, echte Steigerungen enthaltende, aus einem Guß geratene Stück wirkt stark.

Daß Strauß als Dirigent dort am meisten packt, wo er — wie Goethe als Orest — Dichter und Darsteller in einer Person ist, sagte ich schon. — Was an seinem Gebaren so überaus wohltuend berührt, ist die außerordentliche Natürlichkeit, Einfachheit und Schlichtheit. Da gibt es aber auch keine Spur von Mätzchen, Pose und Inszene. Er dirigiert auch nicht auswendig, obwohl er die Partitur sicherlich ganz inwendig hat. Selbst bei seinen eigenen Werken liegen die Noten vor ihm auf dem Pulte. Er geht so völlig auf im Musizieren, daß er ganz

darauf zu vergessen scheint, daß außer ihm und dem Orchester noch jemand anwesend ist.

Und nun noch ein Wort über das Orchester, das ihn von Berlin aus durch die Welt begleitet. Es ist — das muß gesagt werden — kein Körper ersten Ranges, aber ein sehr tüchtiger und sehr leistungsfähiger, allen Strapazen einer Strauß-Kampagne gewachsener Instrumentalkomplex. Feinheiten sind im allgemeinen nicht seine Sache; ebensowenig ein sammetweiches Pianissimo, wie es sich bekanntlich hie und da recht gut ausnehmen soll; auch der warme Geigenton fehlt, den besonders wir Süddeutschen so schwer vermissen, und der z. B. in den Brucknerschen Kantilenen schlechtweg unentbehrlich ist. Den Bässen (überdies zu wenig an Zahl) mangelt das Mark. Am besten ist das Blech — überhaupt die starke Seite der norddeutschen Orchester. In der Unerschrockenheit aber, mit der diese perfekten Musiker alle Hindernisse der Straußschen Partituren nehmen und mit der sie ihrem Meister durch dick und dünn, über Stock und Stein folgen, und in der Präzision und rhythmischen Akkuratesse können sie es mit den besten Orchestern aufnehmen, und gar, so lange sie unter der Fahne eines Richard Strauß die Lande durchziehen. Unter seinem Zeichen werden sie überall siegen, so wie es in unserer Stadt der Fall gewesen ist.

Die russische National-Vokal-Kapelle der Nadina Slaviansky und das Großrussische Balalaïka-Orchester.

(Graz, 1900.)

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Vorführung dieser etwa 40 Personen zählenden russischen Truppe ethnographisch viel Interessantes bietet, nicht nur in musikalischer Hinsicht, sondern auch bezüglich der wirk

lich sehenswerten prachtvollen altrussischen Bojarentrachten aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Manches fesselt und fordert zum Beifalle heraus. Anderes hingegen muß den Kenner zum Widerspruche reizen, so die Wahl einiger Stücke, die geeignet sind, den Hörer über das Wesen russischer Musik irrezuführen. Was hat z. B. ein vom sogenannten Balalaïka-Orchester gespielter trivialer Operettenwalzer mit Nationalmusik zu schaffen? Auch bezüglich der im Programm aufgezählten Instrumente muß man sich enttäuscht fühlen, da nur die dreisaitigen mandolinenartigen Balalaïkas und Domras in allen Größen und im Hintergrunde nur je ein Spieler des Gudok (eines dreisaitigen Streichinstrumentes ohne Steg), und der schalmeiartigen Brelka (des einzigen vorhandenen Blasinstrumentes), die man durchaus nicht heraushören konnte, zu sehen sind, während von einer Swierele oder einem Nakri gar nichts bemerkbar ist. Überhaupt bilden die Instrumentalvorträge, wenn man ihnen diese Bezeichnung geben darf, den schwächsten Teil der dreigliedrigen Vortragsordnung. Ein einziges Stück von dieser unerträglichen gezupften Musik mit den näselnden Stahltönen würde vollauf genügen, um dem Publikum eine Vorstellung von solch primitiver Musikmacherei beizubringen, die übrigens einigermaßen an die (nur viel flottere) „Estudiantina Figaro“ erinnert.

Von weit größerem Interesse sind die Chorleistungen. Eine ziemlich große Präzision und vor allem überraschende dynamische Effekte fesseln in ihnen das Ohr. Man hört z. B. ein Pianissimo seltenster und bezauberndster Art. Die Frauenstimmen, die übrigens sehr spärlich vertreten sind, haben wenig Reiz. Dagegen haben die Kinderstimmen viel Saft, weniger die etwas trockenen Tenore. Phänomenales bieten nur die Bässe, von denen ich wiederholt ein wohlklingendes Kontra-d, -c

und ich vernahm, so z. B. in der wundervollen, den ganzen Zauber slavischer Melodik und Harmonik entfaltenden Legende (E-moll) von Tschaïkowsky. Ganz großartige Wirkungen erreicht der Chorklang dort, wo den Bässen die Möglichkeit gegeben ist, in Oktaven zu gehen, so daß ein dem Streichorchester entsprechender runder Klang entsteht, in dem der erste Baß dem Violoncell, der zweite dem Kontrabaß entspricht. Sonderbar muß es erscheinen, daß bei den auf dem Programme als „Männerquartetten“ bezeichneten zwei Liedern von Villebois und Dargomyzsky die Altknaben im Einklange mit den Tenoren singen; auch ist es schade, daß jeder Chor mit Harmonium begleitet wird. Dadurch wird der rein vokale Charakter aufgehoben, ein Übelstand, der in keinem richtigen Verhältnisse zu dem Vorteile der gleichmäßig erhaltenen Tonhöhe steht.

Es ist sehr merkwürdig, daß in Rußland der mehrstimmige Gesang erst seit dem Ende des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde, und zwar lange Zeit hindurch nur in den Kirchen. Erst unter Peter dem Großen verbreitete sich der Chorgesang allgemein. Kein Volk singt so gerne und viel, wie das russische. Arbeiter und Bauer verrichten ihre Arbeiten unter beständigem Singen. Eine Probe von einem solchen Gesange führt die Slaviansky'sche Vokal-Kapelle in dem berühmten Burlaken-(Schiffszieher-)Liede „Ei Uchnem“ vor. Wer diesen wundersam eintönigen, tief melancholischen Gesang einmal gehört hat, vergißt ihn wohl nie mehr wieder. Er bildet auch die Krone der Vorträge mit der prächtigen Abstufung der Klangstärke bis zum völligen Verlöschen. Hübsch ist das Volkslied „Ich verberge meinen Ring“, noch schöner das weltberühmte Lied vom „roten Sarafan“ (so nennt sich das Oberkleid der russischen Bäuerinnen), das eine geradezu rührend innige Melodie aufweist, die von dem überaus fruchtbaren Warlamoff erfunden und nicht

— wie es auf dem Programme der Russen heißt — „arrangiert" worden ist. Erwähnung verdienen auch die Lieder: „Der schwarzäugige Jüngling", „Fort mit dem Kummer", „Die Birke auf dem Felde", „Auf den grünen Wiesen", und von historischem Interesse ist die aus dem 11. Jahrhundert stammende Ballade vom Riesen Dobryna Nikititsch.

Man kann leicht zwischen den klein- und großrussischen Liedern unterscheiden, wenn man das Charakteristikon dieser und jener kennt. Die kleinrussischen zeichnen sich durch tiefes Gefühl und Wehmut aus; die großrussischen sind mehr freundlicher Art, meist zart und lebendig in der Schilderung der Textunterlage. Bemerkenswert ist auch, daß die langsamen Lieder größtenteils in Moll, die — vorwiegend zum Tanze gesungenen — lebhaften in Dur stehen. Größerer Verbreitung erfreuen sich jedoch die kleinrussischen („harmonischen"), die übrigens auch bezüglich ihres musikalischen Wertes die großrussischen („melodischen") weit überragen.*)

Der Züricher Männergesangverein „Harmonie" unter Gottfried Angerer.

(Graz, 1903.)

Die freie Schweiz ist ein Land der Gesänge. In den Bergen, wo der dem Ohre des Sängers widerhallende Ton sich gleichsam selbst im Spiegel sehen kann, singt es

*) 1908: Nadina Slaviansky ist kürzlich gestorben. Ihr Vater dirigiert nun selbst die Vorträge. Mit spärlichen, unscheinbaren und ruhigen Handbewegungen hat er den Chor völlig in der Gewalt. Alles geht wie am Schnürchen, und die gewagtesten accelerandi klappen verblüffend. Auch Kirchengesänge hat die „Vokalkapelle" neuestens in ihr Repertoire aufgenommen. Die nunmehr herangewachsene zweite Tochter Slavianskys, Margarethe, erfreut durch den schlichten und darum doppelt sympathischen Vortrag einstimmiger Nationallieder.

sich leichter als in der Ebene. Die steiermärkische Musik-seele fühlt sich daher der schweizerischen verwandt, weshalb uns Steirern die lieben Sänger aus dem Schweizerlande doppelt willkommen sein mußten.

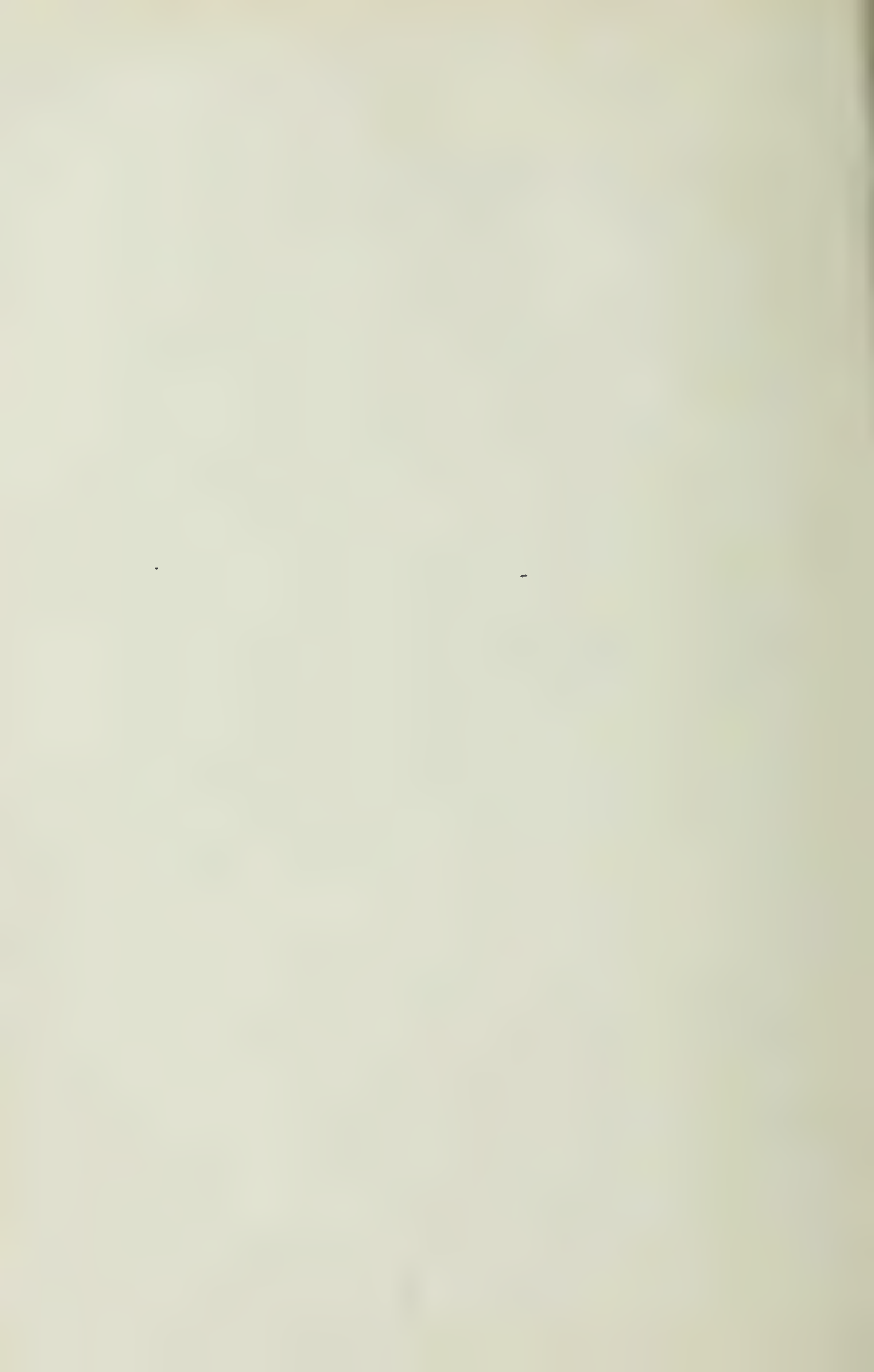
In der Schweiz wird der Männerchorgesang mit besonderer Vorliebe gepflegt. Das Chorvereinswesen ist dort ganz besonders glücklich organisiert. Das ist hauptsächlich ein Verdienst Johann Georg Nägelis (1768—1836), des in seinem Vaterlande allverehrten Komponisten, Gesangspädagogen und Musikschriftstellers, der dort den großen Verein zur Förderung der Tonkunst gründete, womit er dem schweizerischen Musikleben einen kräftigen Vorstoß gab. Er schrieb auch Chorlieder, die mitten ins Herz des Volkes trafen und daher zu Volks-liedern geworden sind; ich erinnere nur an das allbekannte „Freut euch des Lebens“. Der schweizerische Volksgesang verdankt diesem hochverdienten Manne sehr viel. Es war daher nur recht und billig, daß unsere Gäste ihr Konzert mit einem Liede ihres Altmeisters eröffneten, und zwar mit dem edlen „Lichtschöpfer“. Der Gedanke, nur Lieder eidgenössischer Tonsetzer vor-zuführen, war ein sehr glücklicher, zumal man unter ihnen eine sehr gute Wahl getroffen hatte. Die Harmonisten sangen Lieder von Ignaz Heim, W. Sturm, Gustav Weber, Friedrich Hegar, Gottfried Angerer, Attenhofer, Franz Curti. Den ausgezeichneten Ruf, den die Schweizer Männerchorvereinigungen im allgemeinen, die Züricher Harmonie, als der vornehmste und bedeutendste Männer-chor der Schweiz, in ganz besonderer Weise genießen, rechtfertigten die genannten Vorträge ganz und gar. Der Züricher Sängerchor ist nicht nur sehr zahlreich (etwa 400 Mann stark), sondern er verfügt auch über ein außer-gewöhnlich wertvolles Stimmenmaterial. Welches Mark in den Bässen, welcher Glanz in den Tenoren! Der runde

Klang dieses Stimmenkomplexes ist ein wahrer Ohrenschmaus. Dieser Umstand allein würde jedoch nicht genügen, dem Vereine künstlerische Bedeutung zu verleihen. Diese besitzt er vielmehr durch sein verblüffendes Können. Der ganze Chor erscheint dem Hörer wie ein großer Virtuos. Man möchte vor jedem einzelnen Sänger den Hut ziehen. Diese Respektbezeugung gebührt aber vor allem dem vortrefflichen Leiter der Harmonie, dem Musikdirektor Gottfried Angerer. Er ist ein wahrer Muster-Chormeister, denn er hat seine Schar auf eine Höhe der Leistungsfähigkeit gebracht, die ihresgleichen sucht. Die Disziplin verdient das Prädikat „unübertrefflich". Bewundernswert ist die Behandlung des Textes, insbesondere der Konsonanten; da gibt es kein Verkürzen des Vokals, kein Verwaschen des Wortes, keine Kette von d, d, d, t, t, n, n und kein langgestrecktes Zischen beim s-Laute, sondern man hört im Auslaute stets ein einziges, deutliches d, t, n, s. Das nenne ich Chorzucht! Die Deutlichkeit und Sorgsamkeit der Taktführung des Dirigenten und die Aufmerksamkeit jedes einzelnen Sängers können nicht überboten werden. Sonst wäre auch eine derart minutiöse Vollendung bei so zahlreicher Sängerschar schlechterdings unmöglich.



Anhang.

Musikalische Skizzen.





1. Neu aufgefundene Skizzen von Beethoven.

(1895.)

Einen wertvollen Fund machte jüngst der Tonkünstler Guido Peters. Als er die ihm von einer verstorbenen Anverwandten hinterlassenen alten Musikalien musterte, entdeckte er zu seiner größten Überraschung und Freude ein Kuvert mit der Aufschrift: „Manuskript Beethovens".

Der Fund umfaßt fünf beschriebene Seiten und eine leere in Querfolio und ist ein zweifellos echtes Autograph des großen Meisters, nicht nur nach dem apodiktischen Urteile Sachverständiger, sondern auch deshalb, weil aufs deutlichste ein sachlicher Zusammenhang mit anderen Beethovenschen Skizzenblättern festgestellt werden konnte, die sich im Besitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin befinden. Die Skizzen stammen unzweifelhaft aus dem Jahre 1809, wofür verschiedene Umstände sprechen.

Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt u. a. 26 Bogen Beethovenscher Skizzen, die der hervorragende, 1882 verstorbene Beethoven-Forscher Gustav Nottebohm im zweiten Bande seiner „Beethoveniana" als in der Zeit vom Februar bis Oktober 1809 entstanden und ein zusammengehöriges Skizzenheft bildend, bezeichnet. Es weist nur ganz geringe Lücken auf.*) Eine solche Lücke — vermutlich wohl die einzige — wird durch die vorliegenden Blätter in höchst befriedigender Weise

*) „Beethoveniana", Bd. II, S. 255.
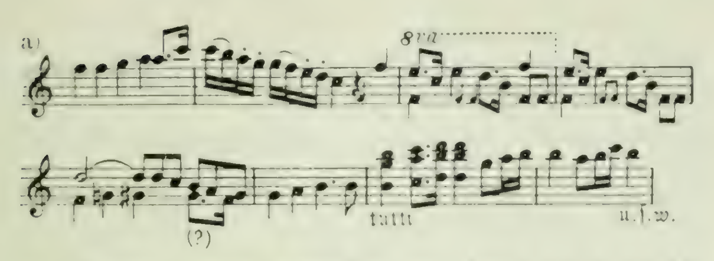
ausgefüllt. Ihr Inhalt ist durch den Umstand von besonderem Interesse, daß er Skizzen zu drei hochberühmten Werken des Meisters, zum Klavierkonzert in Es-dur, zur Chor-Phantasie op. 80 und zum Liede „Mignon“, sowie zu einer ungedruckten und unbekannten Komposition, einem patriotischen Liede, enthält. Die Entstehungszeit dieser Werke ist so ziemlich dieselbe und fällt mit derjenigen von op. 70 (Nr. 2), 74, 76, 77, 79, 81a, 82 und 83 zusammen, deren Skizzen sich auf den schon erwähnten 26 Bogen der Berliner Königlichen Bibliothek vorfinden.

Was nun die Entwürfe zum Es-dur-Konzert, op. 73, betrifft, so beginnen sie ungefähr in der Mitte des zweiten Satzes. Gustav Nottebohm spricht noch von zwei größeren Skizzenbüchern aus dem Jahre 1808, von welchen das zweite*) Entwürfe zum ersten Satze dieses Konzertes, vom zweiten und dritten Satze aber „keine Note“ enthält. Das Skizzenbuch vom Jahre 1809 birgt hingegen nur Entwürfe zum zweiten und dritten Satze, die teilweise einen ähnlichen Entwickelungsgang darstellen, wie die in unseren Blättern. Ein Kuriosum ist die von Nottebohm feinsinnig hervorgehobene Schreibweise des zweiten Viertels im siebenten Takte des Adagios. Im Berliner Skizzenbuche lautet die Note: fisis, was orthographisch richtiger ist als das in den gedruckten Ausgaben stehende g. Unsere Blätter hingegen enthalten bereits in der dürftigen Skizze das spätere g, ein Beweis mehr, daß sie aus der zweiten Hälfte des Jahres 1809 stammen. Welcher Beweggrund den Meister zu dieser Änderung veranlaßt hat, ist unerfindlich.

Unsere Blätter beginnen mit dem 47. Takte des zweiten Satzes.

---

*) „Beethoveniana“, Bd. II, S. 495.
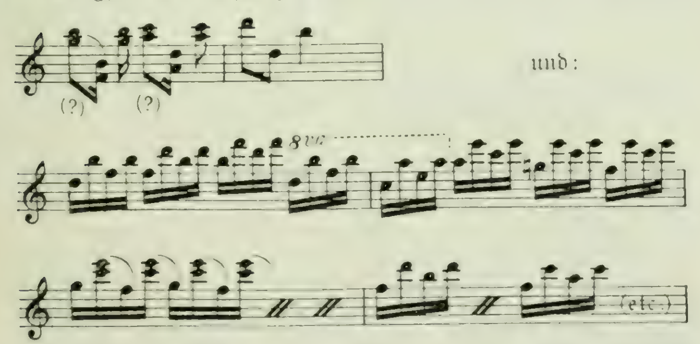


Weiter unten ist eine Variante, durch ein ⁙ auf die obige Stelle zurückbezogen:

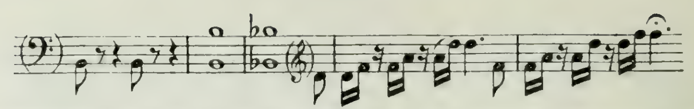


In der Stelle a) finden wir Ansätze zu einer unausgeführt gebliebenen Imitation im Orchester.

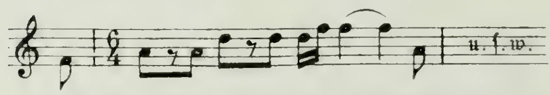
Im allgemeinen zeichnet sich die erste und zweite Seite unserer Blätter durch starke Unleserlichkeit aus. In der Folge finden sich die sanften Flügelschläge der Sechzehntel-Klavierfigur des Adagios in der Form verschiedenartigster Versuche, z. B.:



Nach manchen kleinen Ansätzen, von denen mehrere durchstrichen sind, erscheint der Schluß des Adagios mit dem mysteriösen Übergange in den letzten Satz:

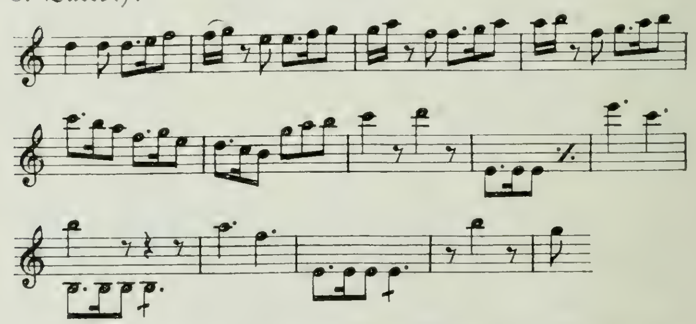


woraus deutlich zu ersehen ist, daß Beethoven ursprünglich einen Übergang in der Dominante statt in der vorgreifenden Tonika (Es-dur) des letzten Satzes beabsichtigte. Daß seine Zweifel über diese Überleitung nicht nur harmonischer, sondern auch rhythmischer Art waren, beweist die folgende Notation:

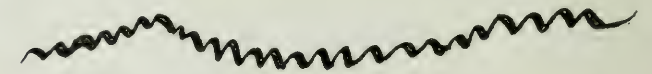


Noch unklarer sind die höchst flüchtigen Skizzen des dritten Satzes, die sich auf der zweiten Seite befinden. Sie beziehen sich hauptsächlich auf das erste Orchestertutti. Auch hier begegnet uns im zwölften Takte ein ♮ e statt des späteren fes.

Weiter steht hier (siehe die kleine Veränderung im 5. Takte!):



Hieran knüpft sich eine Zickzacklinie, die offenbar die unmittelbar darauf einsetzende Solo-Passage des Klaviers darstellen soll:



Die Fortsetzung mit dem zweiten Thema fehlt. Hingegen sind allerlei kleine Versuche in der achten bis sechzehnten Zeile notiert, die in der Komposition nicht zur Ausführung gelangten, ja in ihr nicht einmal im Keime auffindbar sind. Das ist alles, was die Blätter vom Es-dur-Konzert enthalten.

Die dritte Seite ist leer.

Die vierte Seite enthält den deutlich ausgeführten Entwurf eines Teiles der Einleitung zur Chor-Phantasie op. 80. Die Noten sind durchaus zuerst mit Bleistift geschrieben und dann mit Tinte überzogen worden. Es gibt nur noch eine Skizze, die Entwürfe zur Einleitung der Chor-Phantasie enthält, und diese stammt aus dem Jahre 1809 (Berliner Sammlung).

Nun haben wir aber das interessante Faktum vor uns, daß Beethoven seine Chor-Phantasie bereits am 22. Dezember 1808 in einer „Akademie" in Wien selbst öffentlich vortrug. Damals fehlte jedoch das große einleitende Klavier-Solo oder war vielleicht durch ein paar ganz anders geartete Takte vertreten (acht melodisch gehaltene C-moll-Takte im 2/4 Rhythmus oder eine kurze 4 taktige Kadenz.*)) In einem Skizzenbuche des Jahres 1808 kommen diese vor, während in einem anderen Skizzenbuche aus demselben Jahre keine Spur von irgendeiner Einleitung vorhanden ist, woraus zuverlässig geschlossen werden kann, daß der Gedanke zu einer längeren Einleitung dem Meister erst viel später gekommen ist, daß diese also erst lange nach der ersten Aufführung des Werkes, nämlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1809, vollendet worden ist. Dafür spricht auch die Tatsache, daß die Entwürfe zur bewußten Einleitung auf jenen Skizzenblättern sich befinden, auf welchen die Skizzen zum zweiten und dritten Satze des Es-dur-Konzertes stehen.
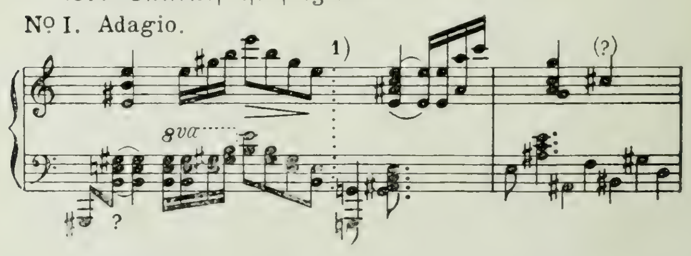
*) S. Nottebohms „Beethoveniana", Bd. II, S. 499.

Eine auf der vierten Seite unserer Blätter befindliche echt Beethovensche Bemerkung (mit Bleistift geschrieben) wäre aber fast dazu angetan, den eben geführten Beweis ins Schwanken zu bringen, wenn wir sie mit einer uns von Carl Czerny überkommenen Darstellung in Zusammenhang bringen. Dieser erzählt nämlich*): „Kurz vor der am 22. September 1808 gegebenen Akademie kam ihm (Beethoven) die Idee, ein glänzendes Schlußstück für diese Akademie zu schreiben. . . . Sie (die Phantasie) wurde so spät fertig, daß sie kaum probiert werden konnte. Beethoven erzählte Dieses in meiner Gegenwart." Und die Beethovensche Bleistiftnotiz auf unserer Skizze lautet: „Morgens (ver)fertigen, Nachmittags probieren, nachsinnen, grübeln".
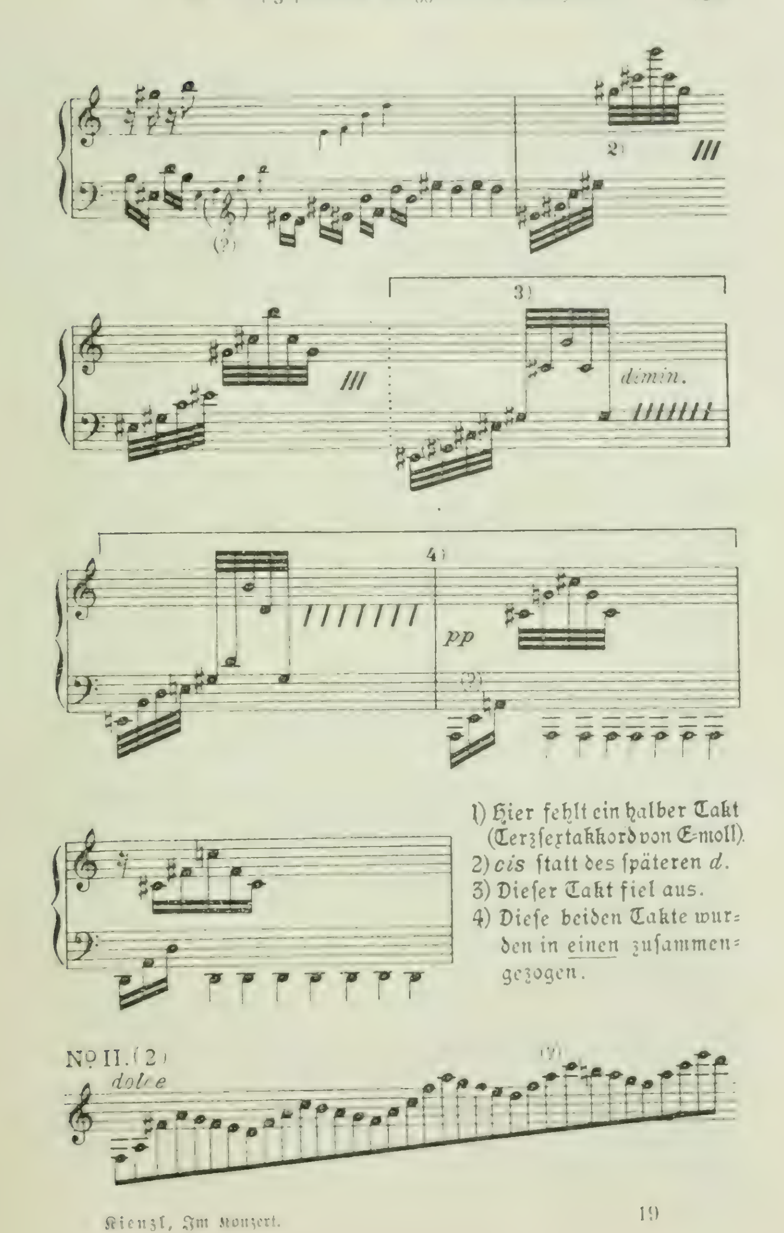
(NB. Die Silbe „ver" hat Beethoven durchstrichen, wohl, weil ihn das Handwerksmäßige des Wortes „verfertigen" geniert zu haben scheint.)

Beethovens Bemerkung weist möglicherweise auf die Abfassung der Einleitung am Tage der Hauptprobe hin. Vielleicht hat er sich nur ein Vorlageblatt für jene Einleitung gemacht, mit dessen Hilfe er vor dem Beginne des Orchestereinsatzes (Finale, Allegro, c) frei phantasieren wollte, so daß deren endgültige künstlerische Ausführung erst später erfolgte. Wer kann das wissen?
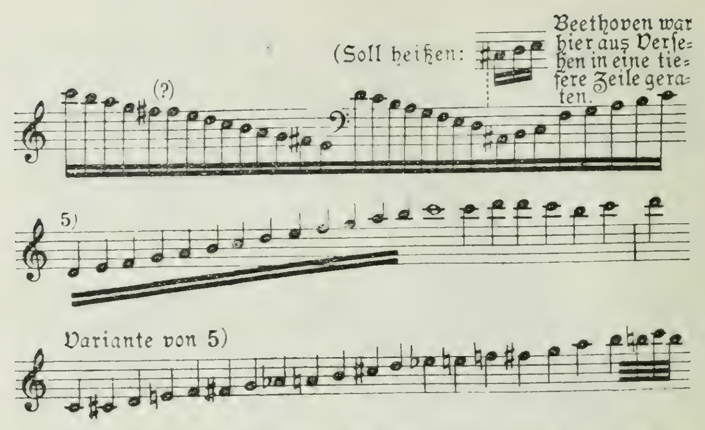
Der Entwurf ist folgender:



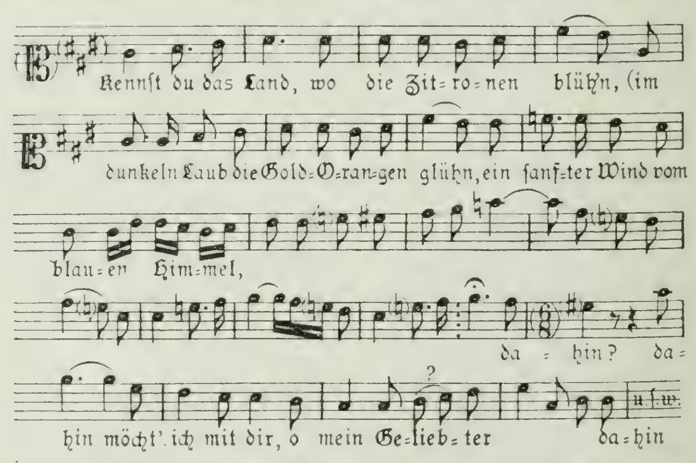
*) Thayers Biographie Beethovens, Bd. III, S. 59.
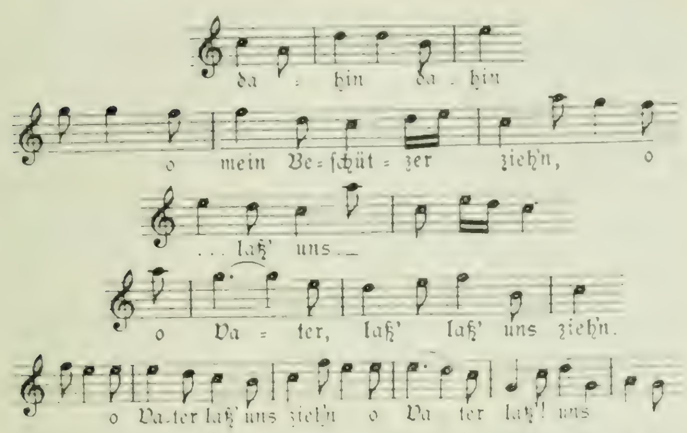


1) Hier fehlt ein halber Takt (Terzsextakkord von E-moll).
2) *cis* statt des späteren *d*.
3) Dieser Takt fiel aus.
4) Diese beiden Takte wurden in einen zusammengezogen.
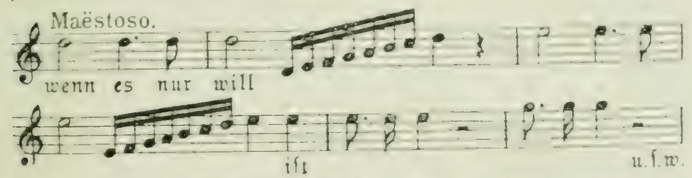


Auf Seite 6 unserer Blätter (Rückseite des in den ersten Bogen eingelegten Halbbogens) befinden sich neben einigen mehr oder weniger deutlich lesbaren Notizen, wie sie Beethoven mitten in seine Skizzen hineinzuschreiben pflegte, die einzigen bisher aufgefundenen Skizzen zu dem „Mignon"-Liede: „Kennst du das Land", op. 75.



Unter verschiedenen kleinen Ansätzen, die noch folgen, sind von besonderem Interesse:



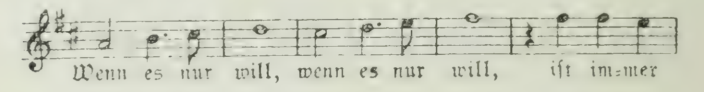
Die letzte Skizze unserer Blätter (Vorderseite des Halbbogens) ist das patriotische Lied „Oesterreich über Alles“. Eine Skizze dazu befindet sich in der wiederholt erwähnten Berliner Sammlung. Nottebohm zitiert einige Takte daraus im zweiten Bande seiner „Beethoveniana“ (S. 262):



Aus dieser Notierung können wir entnehmen, daß das Lied (wohl für Chor?) mit Orchesterbegleitung gedacht ist, da hier zwei unverkennbare Violinpassagen vorkommen. Wesentlich unterscheiden sich unsere Skizzen desselben Liedes von der obigen. Die Tonart (D dur) ist zwar dieselbe und auch der Rhythmus. Die Melodie aber gestaltet sich bei verschiedenen Ansätzen verschieden. Bevor ich die Skizzen hierhersetze, will ich einiges über die Bedeutung des unvollendeten Liedes erwähnen, was Nottebohm und andere mitteilen. Diese Skizzen stammen

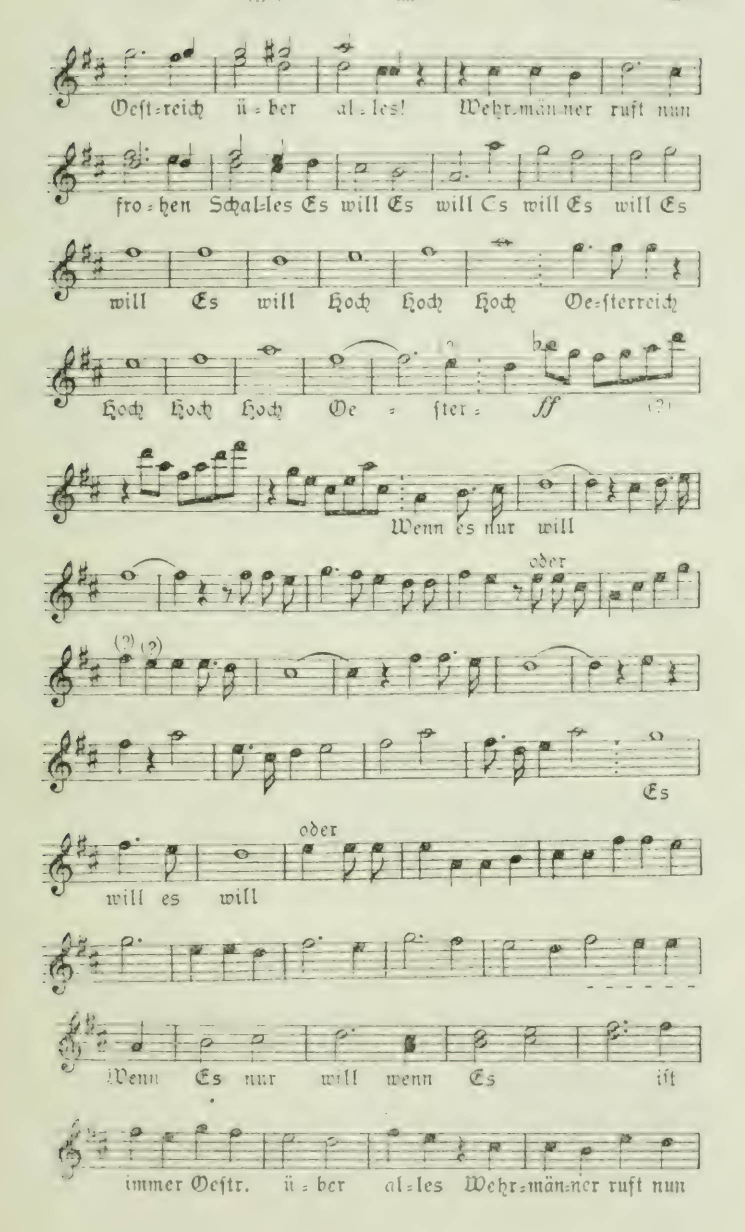
nämlich aus der Zeit der Kriegserklärung Österreichs an Frankreich, können also auf Grund verschiedener Angaben nur im März oder April 1809 geschrieben worden sein. Beethoven, der während der Rüstungen und der Niederlage Österreichs und der Besetzung Wiens durch die Franzosen in Wien war, konnte sich den Eindrücken der Ereignisse und der Bewegung, die sie hervorriefen, nicht entziehen. Reichardt*) teilt mit, daß die von H. J. Collin gedichteten „Lieder österreichischer Wehrmänner", die bei Beginn des Krieges mit Musik von Weigl und Gyrowetz an öffentlichen Orten in Wien gesungen wurden, große Begeisterung erregten und daß besonders beim Liede „Oesterreich über Alles", das mit anderen von Weigl komponierten Liedern am 28. März 1809 im großen Redoutensaale gesungen wurde, „der Enthusiasmus aufs höchste" gestiegen sei. Collin hatte die Landwehrlieder kurz vor Ausbruch des Krieges, 1809, gedichtet. Die Kriegserklärung erfolgte am 9. April 1809, die Beschießung Wiens durch die Franzosen in der Nacht vom 11. zum 12. Mai und der Friedensschluß („Wiener Friede") am 14. Oktober 1809. Ferdinand Ries**) erzählt: „Bei der kurzen Beschießung Wiens war Beethoven sehr ängstlich; er brachte die meiste Zeit in einem Keller bei seinem Bruder Caspar zu." Daß da von einem anhaltenden Schaffen des Meisters keine Rede sein konnte, versteht sich wohl von selbst.

Beethovens Entwurf zu dem patriotischen Liede lautet vollständig, wie folgt:
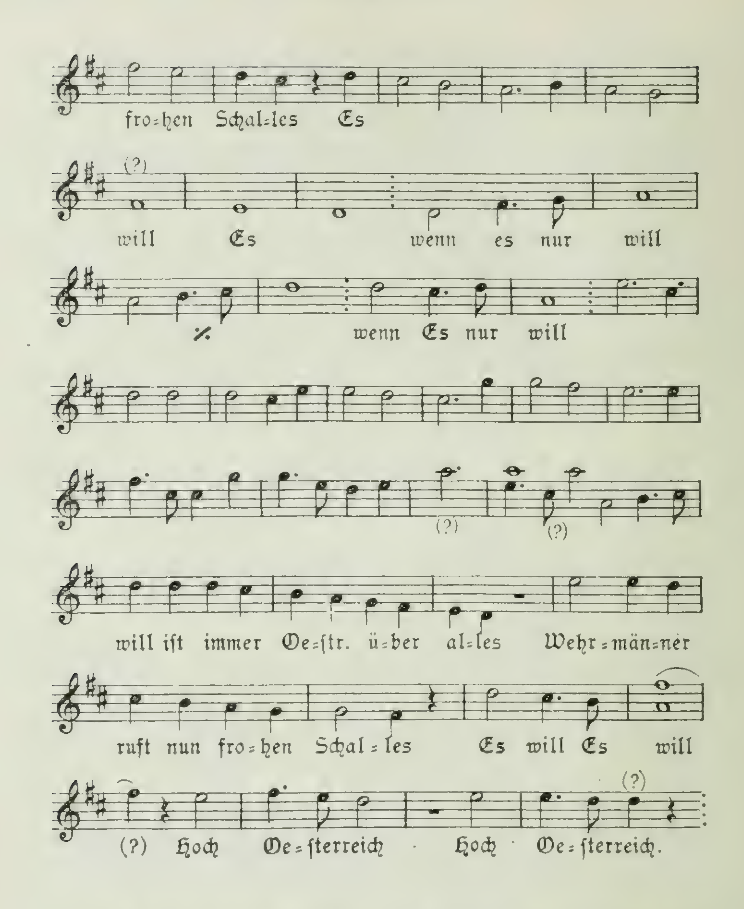


*) Reichardt „Vertraute Briefe", Bd. II, S. 85.

**) Ferd. Ries „Biographische Notizen", S. 121.



Oest=reich ü=ber al=les! Wehr=män=ner ruft nun
fro=hen Schal=les Es will Es will Es will Es will Es
will Es will Hoch Hoch Hoch Oe=sterreich
Hoch Hoch Hoch Oe = ster=
ff
(?)
Wenn es nur will
oder
(?) (?)
Es
oder
will es will
Wenn Es nur will wenn Es ist
immer Oestr. ü=ber al=les Wehr=män=ner ruft nun



Ich habe alle Skizzen des Liedes „Oesterreich über Alles“ hierher gesetzt, erstens, weil es eine *gänzlich unbekannte* Komposition Beethovens ist, daher jedermann interessieren muß, zweitens, weil aus der Art, die melodische Gestaltung immer wieder von neuem aufzunehmen, bis sie die ersehnte Form gewonnen hat, zu ersehen ist, daß Beethoven es mit diesem Liede sehr ernst genommen hat, wie bei allen Sachen, zu welchen er viele melodische

Skizzen gemacht hat (siehe beispielsweise den Kanon im „Fidelio"!).

Jedenfalls hat man in diesen eben entdeckten Skizzen des großen Meisters einen wertvollen Beitrag für die Beethoven-Forschung zu erblicken.





2. Unbekannte Ländler von Franz Schubert.

(1902.)

Im September 1827 weilte Franz Schubert mit seinem langjährigen Freunde Johann Baptist Jenger*) zu mehrwöchigem Aufenthalte als Gast des kunstsinnigen Advokaten Dr. Karl Pachler und seiner als ausgezeichnete Klavierspielerin bekannten Gemahlin in Graz. Das Ehepaar wohnte in einem jener Häuser der Herrengasse, an deren Stelle jetzt das stattliche Gebäude des sogenannten „alten Thonethofes" sich befindet,**) im Sommer aber in dem reizenden „Hallerschlössel" am Fuße des „Ruckerlberges". Freund „Schwammerl" — mit diesem Kosenamen belegten Pachler und Frau den großen Tondichter wegen seiner gedrungenen, zur Fülle neigenden Gestalt — fühlte sich im schönen Graz, umgeben von Freunden, die ihn als Künstler schätzten und als Menschen liebten, sehr wohl. Er wollte im folgenden Jahre wiederkommen; jedoch ein höherer Wille hatte es anders bestimmt; denn Schubert starb 1828 — als Einunddreißigjähriger!

Im Pachlerschen Hause wurde viel musiziert. Da Schubert immerfort von musikalischen Einfällen verfolgt war, wird es auch nicht viele Tage seines Lebens gegeben

*) 1792—1856. Militärbeamter, vortrefflicher Pianist, lebte von 1819 bis 1825 in Graz, wo er die Ehrenstelle eines Sekretärs am Steiermärkischen Musikvereine bekleidete.

**) An einem Balkon dieses Hauses hat man zum Andenken an Schuberts Grazer Aufenthalt an des Meisters 110. Geburtstage (1907) ein Marmor-Porträtrelief angebracht und feierlich enthüllt.

haben, an denen er nichts komponiert hat. Wie hätte sonst wohl auch die unerhörte Menge von Vokal- und Instrumentalwerken in der so äußerst knapp bemessenen Lebenszeit des Meisters entstehen können! Er hat also gewiß auch in der steiermärkischen Hauptstadt einiges komponiert oder wenigstens skizziert. Jedenfalls aber hat er hier die Anregung zur Komposition einer Reihe seiner schönsten Lieder auf Gedichte des „steirischen Uhland", Karl Gottfried Ritter von Leitner, empfangen, dessen persönliche Bekanntschaft er zwar nicht gemacht hat, auf dessen Schaffen er aber im Hause Pachlers, in dem der Dichter viel verkehrte, aufmerksam gemacht wurde. Auch die „Grätzer Walzer", op. 91a, und der „Grätzer Galopp", op. 91b, sowie der auf den kleinen Sohn des Pachlerschen Ehepaares komponierte vierhändige „Kindermarsch" sind Spuren, die der Grazer Aufenthalt des Meisters hinterlassen hat. In Graz sind übrigens — beiläufig bemerkt — sogar einige Kompositionen Schuberts zum ersten Male verlegt worden, und zwar bei A. Kienreich.

In den schönen Spätsommertagen des genannten Jahres wurden auch verschiedene Ausflüge unternommen, darunter einer nach dem Schlosse Wildbach bei Deutsch-Landsberg, das einer Tante Dr. Pachlers, Frau Massegg, gehörte. Diese war Witwe und hatte nicht weniger als sechs jugendliche Töchter, deren Anmut den Meister so sehr gefesselt zu haben scheint, daß er mehrere Tage (wie viele, ist nicht bekannt geworden) dort zubrachte.

In diesem Schlosse, auf dessen Stalltür übrigens längere Zeit hindurch ein Bildnis Schuberts geprangt haben soll, wirkte viele Jahre später, etwa 1860, ein gewisser Heinrich Fischer, ein geborener Iglauer, der zu Beginn der fünfziger Jahre Oboist im Grazer Theaterorchester gewesen war, als Musiklehrer. Ein Graf, dem Wildbach um diese Zeit gehört haben soll, besaß mehrere

Schubertsche Manuskripte. Eins davon schenkte er dem Fischer, als dieser das Schloß verließ. Dieses Manuskript liegt nun vor mir. Frau Marie Radler-Warhanek, Tochter eines Jugendfreundes Fischers, die ebenfalls dessen Unterricht im Klavierspiel erhalten hatte, übergab es mir zur Agnoszierung.

Es ist ein echter und rechter „Schubert“. Alle vier Seiten des vergilbten zwölfzeiligen Notenpapiers (Hochformat) sind beschrieben. Die erste Seite enthält zwei Niederschriften einer Version des von Schubert nicht weniger als dreimal komponierten fünfstrophigen Gedichtes „Das Grab“ von Salis in vierstimmigem Satze. Es ist die zweite Komposition (C-moll) des Gedichtes, entstanden am 11. Februar 1816 *) (Jahr des „Erlkönig“), während eine frühere (G-moll) vom 28. Dezember 1815,**) eine spätere (Cis-moll) aus dem Juni 1817***) stammt. Die übrigen drei Seiten des Manuskriptes bedecken elf Ländler, die nachgewiesenermaßen am 13. Februar 1816 komponiert worden sind. Einige davon sind noch ungedruckt. Bei Schubert kam es nämlich häufig vor, daß er kleine Tänze, wie er sie ja wiederholt zu Dutzenden — im Wirtshause oder sonst in heiterer Gesellschaft — aus dem Ärmel schüttelte, mehrmals und in verschiedener Zusammenstellung aufschrieb.

Manche dieser Serien sind verloren gegangen oder aus dem Handel verschwunden, so z. B. „Nationale österreichische Ländler für zwei Violinen und Baß“ von Payer Czapek, Schubert und Leidesdorf (Wien, bei Sauer und Leidesdorf), oder „Halts enk z'samm“, Sammlung ori-

---

*) Breitkopf und Härtel'sche Volksausgabe aller Gesänge Schuberts (herausgegeben von Eusebius Mandyczewski), Bd. V, S. 108.

**) Dieselbe Ausgabe, Bd. V, S. 105.

***) Dieselbe Ausgabe, Bd. XI, S. 4.

ginal österreichischer Ländler für Pianoforte zu vier Händen von den gleichen Autoren.*) Wer kennt jetzt noch die Namen, die sich hier um den großen Liederfürsten scharen?!

Auch unsere elf Ländler, die ich dieser Betrachtung in Noten folgen lasse, scheinen für zwei Violinen und Baß gedacht zu sein. Das geht nicht nur aus der Überschrift „Violino" hervor, sondern auch aus dem Charakter der Erfindung. Die Notenschrift ist ebenso leichtflüssig wie jene selbst, aber doch recht sauber (nur in Nr. 1 und 8 sind kleine Korrekturen angebracht); sie trägt alle Merkmale der Hand des Meisters aus den Jahren 1816—1817 an sich.

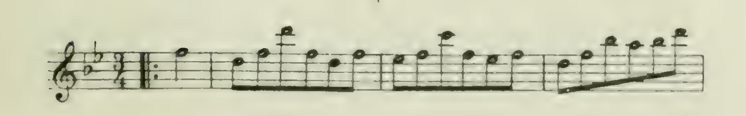
Zwei der Ländler, Nr. 8 und 9, hat Schubert mit festen Strichen annulliert. Ich habe sie aber dennoch in die Gesellschaft der übrigen aufgenommen, wodurch ich mich nicht an dem Meister versündigt zu haben glaube. Eine interessante Entdeckung machte ich beim zweiten Ländler: sein erster Teil ist fast identisch mit dem Trio von Nr. 10 der sogenannten „Letzten Walzer", op. 127, für Klavier. Es ist begreiflich, daß diese überaus reizvolle Tanzmelodie dem Meister nach Jahren wieder in den Sinn kam und in die Feder floß.

Die elf Ländler mögen nun selbst für sich sprechen:
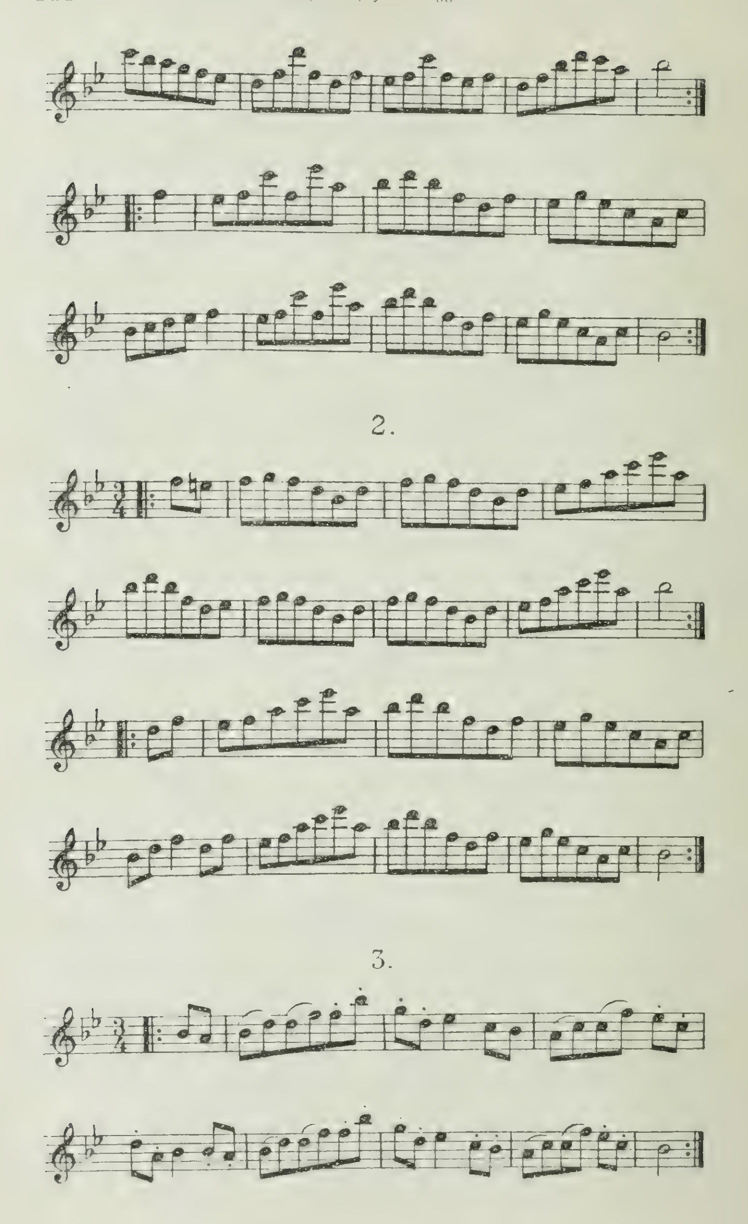
Violino.

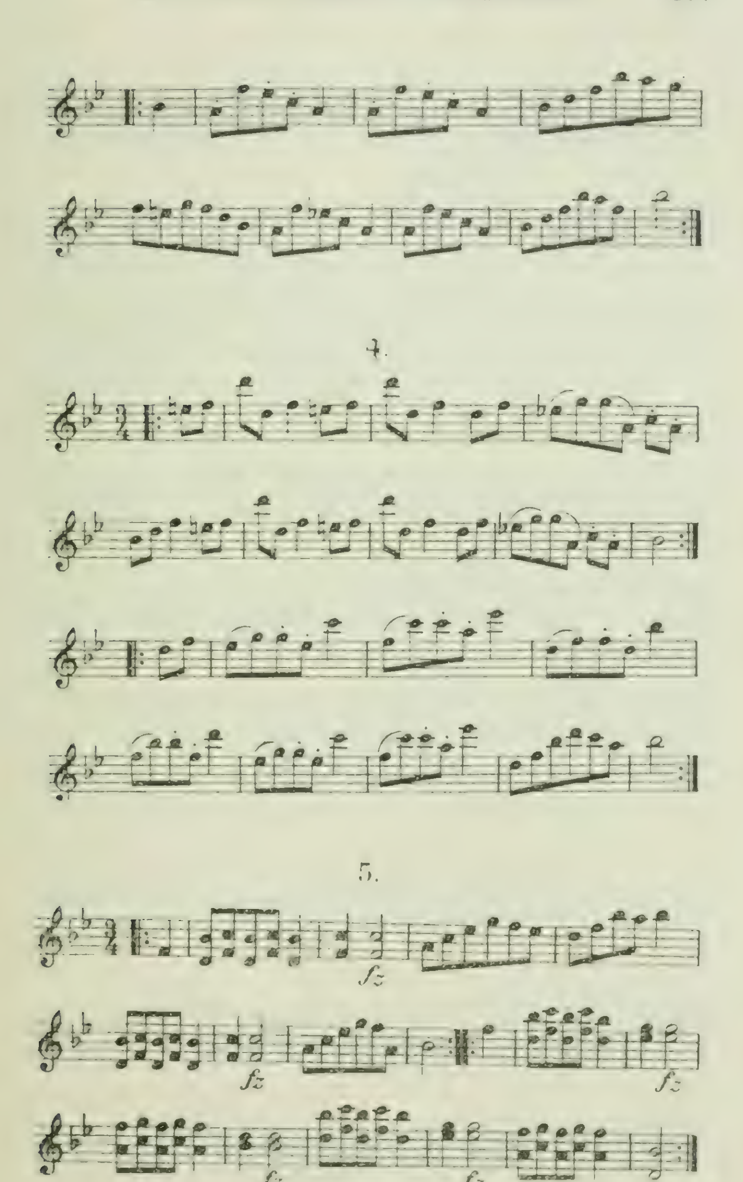
Franz Schubert, 1816.

1



*) Siehe Thematisches Verzeichnis der Werke Franz Schuberts von Gustav Nottebohm (Wien 1874).

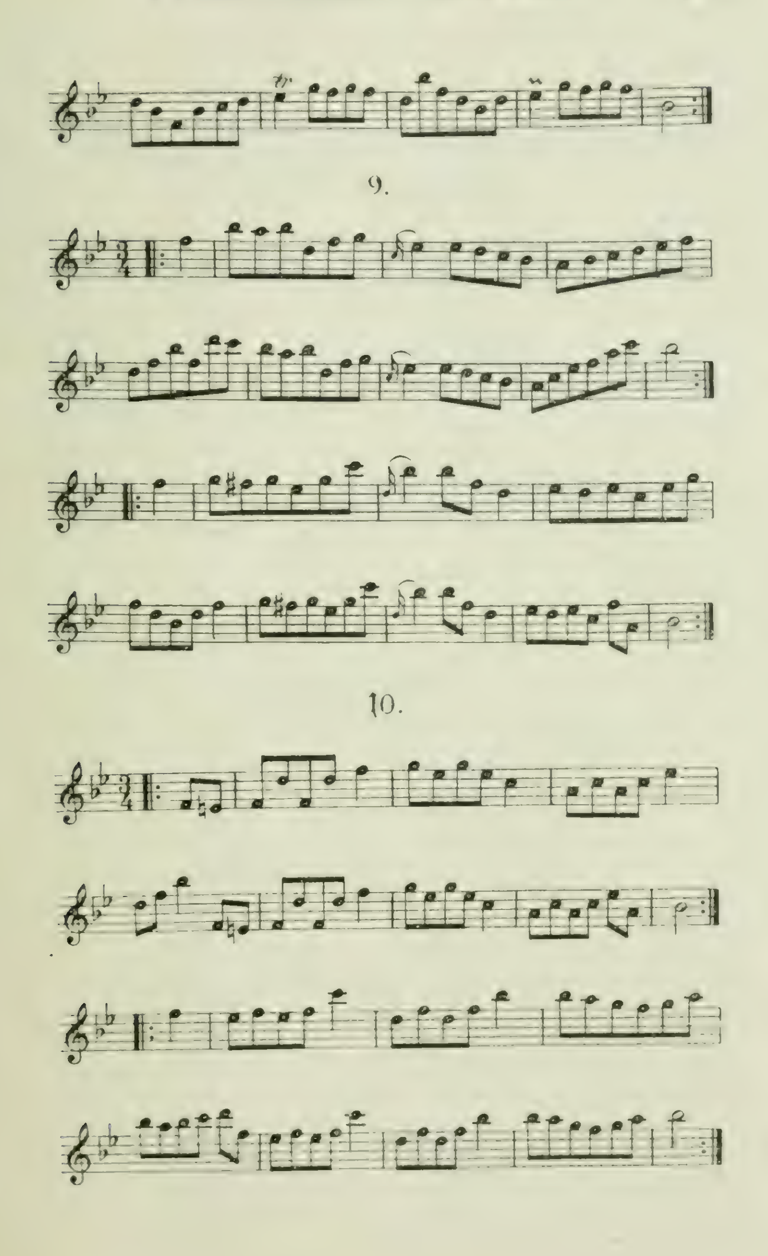

2.
3.


4.
5.
fz
fz
fz
fz
fz

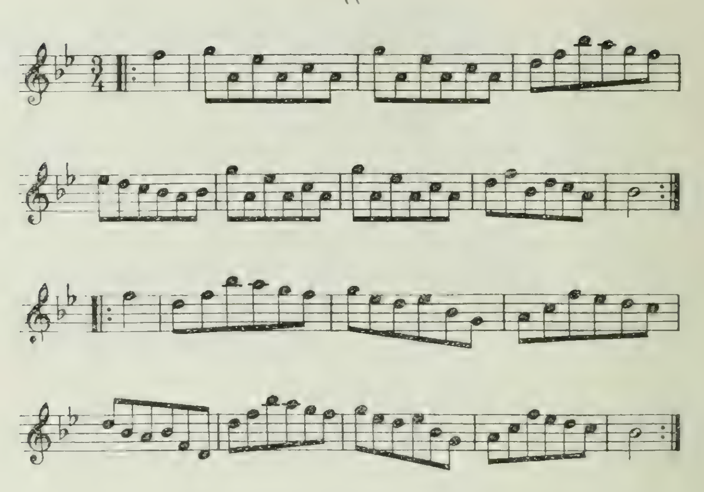
6.

7.

8.


9.
10.

11.





Namensregister.

Acté, Aïno 103 ff.
Ahna, H. de XIV
Albert, Eugen d' 104, 149 ff., 180
Amati 220
Andrade, Fr. d' XIV
André, Joh. 64
Angerer, G. 278 ff., 279
Ariosti, A. 236
Artôt, Desirée XIV
Attenhofer, K. 279
Auer, Leop. XIV
Bach, J. S. 3 ff., 34, 75, 76, 82, 93, 94, 95, 150, 151, 154, 156, 157, 159, 166, 167, 173, 176, 177, 178, 191, 194, 195, 196, 198 ff., 203, 204, 207, 214, 218, 236, 237
Bach, Ph., E. 239
Bachrich, A. 232 ff.
Backhaus, W. 152 ff.
Balalaïka-Orchester, großrussisches 275 ff.
Bantock, Gr. 31 ff.
Baraldi, (Violoncell) 242
Barbi, Alice 104, 106 ff., 120
Barcewicz, St. XIV
Bartholomey 243 ff.
Bartok, B. 155
Bazzini, A. 194
Becker, H. XV
Becker, Jean XV
Beckmann, B. 129
Beethoven, Caspar 292
Beethoven, L. v. XVI, 8 ff., 20, 24, 26, 31, 32, 33, 36, 37, 40, 41, 49, 53, 57, 59, 65, 71, 77, 82, 93, 117, 120, 134, 136, 143, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 166, 168, 170, 172, 173, 174, 175 ff., 178, 179 ff., 182, 184, 188, 191, 194, 198, 201, 202, 207, 217 ff., 218, 219, 220, 222, 223, 226, 227, 229, 230 ff., 232, 233 ff., 243, 248 ff., 251, 252, 254, 258, 260, 264 ff., 268, 269, 273, 283 ff.
Behr, Terese 147 ff.
Bellincioni, Gemma XIV
Bemberg 105
Bennewitz, A. XV
Berliner Philharmonisches Orchester 246 ff., 262
Berliner Tonkünstler-Orchester 267 ff.
Berliner Vokal-Quartett 147 ff.
Berlioz, H. 13, 21 ff., 53, 64, 72, 250, 252 ff., 262
Bianchi, Bianca XIV
Blumner, Sig. XIV
Boccherini, L. 242
Bodley 180
Böcklein, A. 25
Böhmisches Streichquartett 215 ff.

Bologneser Quartett 218ff.
Bonci, Al. 130ff.
Bononcini, G. B. 3
Borghi, G. B. 237
Borghi, Luigi 236, 237, 240
Bos, C. van 226ff.
Bott, Jean XIV
Brahms, Joh. XIV, 18, 20, 31, 43, 55, 96, 104, 106, 107, 109, 110, 114, 115, 117, 121, 139, 141, 148, 154, 155, 161, 163, 168, 169, 171ff., 177, 186ff., 189, 219, 227, 232, 234, 242, 243ff., 268, 273
Brassin, G. XIV
Brassin, L. XIV
Breitkopf & Härtel 298
Breitner, L. XIV
Bruch, M. 195
Bruckner, A. 32ff., 35ff., 38ff., 55, 221, 224ff., 260, 262, 264ff., 268, 273, 275
Brüll, J. XIV
Bruneau, Alfr. 274
Brüsseler Quartett 220ff.
Bruni, A. B. 238ff., 240
Bülow, H. v. XIV, 104, 149, 150, 159, 169, 180, 233, 245, 247, 260
Bulß, P. XIV
Burmester, W. 190ff.
Busoni, Ferd. XV
Busoni, Ferr. Benv. 156ff., 180
Buxbaum, Fr. 232ff.
Carreño, Teresa 158ff.
Caruso 130
Casadesus-Delerba, Frau 236, 241
Casadesus, H. 234, 236ff.
Casadesus, M. 237
Casella, A. 236
Casini di Modena 220
Cellini, Benv. 201
Cervantes-Savedra, M. de 48
Chamisso, Ad. v. 114
Chartres, Vivien 191ff.
Chevillard, C. 41
Chopin, F. 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 171, 173, 176, 181, 185, 186, 188, 189, 211, 212
Claus-Szarvady, Wilhelmine XIV
Collin, H. J. 292
Consolini, A 218ff.
Corelli, A. 3, 203, 212
Crüger, Joh. 77
Culp, Julia 108ff.
Curti, F. 279
Czapek, L. E. 298
Czerny K. 180, 288
Czerny, (Bratsch.) 222, 223
Dante, A. 38, 252ff.
Dargomyzsky, Al. 277
Daucher, H. 220ff.
David, Fel. 131
Davidoff, K. 186
Demuth, Leop. XIV
Dengremont, M. XIV
Dessau, B. XIV
Destinn, Emmy XIV
Devilliers, M. 238
Diabelli, A. 198
Dittersdorf, K. v. 191
Dobrowolny, Leo 78
Döllinger, J. J. J. 200
Dohnanyi, E. v. 221, 223
Dolores, Antonia 111ff.
Door, A. XIV
Dreyer 57
Dudovich, (Bratsche) 242
Durante, Fr. 108
Dussek, J. L. 15
Dvořák, A. 212, 216

Elgar, E. 42 ff.
Epstein, Jul. XIV
Erler 164
Ertmann, Dorothea v. 170
Essipoff, Annette XIV
Esterházy, Gräfin Karoline 222
Estudiantina Figaro 275
Eweyk, A. v. 147
Eyken, H. v. 116
Feinhals, Fr. 131 ff.
Field, J. 176
Fischer, Ad. XV
Fischer, H. 297, 298
Fitzner, (Viol.) 222
Fitzner-Quartett 221 ff.
Florentiner-Quartett XV
Floresco, S. 195 ff.
Franz Josef I, 35
Franz, Rob. 88
Gabrieli, G. 75
Gaillard, J. 220 ff.
Galuppi, B. 119
Geminiani, F. 3
Gerster, Etelka XIV, 109, 147
Geyer, Stefi 196 ff.
Glazounow, A. 221
Gluck, W. Chr. v. 5 ff., 6 ff., 25, 119, 131
Gmeiner, Lula 113 ff.
Godard, Arabella 180
Godard, B. 193, 203
Godowsky, L. 155, 160 ff., 169
Göllerich, Aug. XIV
Goethe, J. W. 22, 37, 166, 226, 274
Grétry, A. E. M. 119
Grieg, Edv. 129, 194
Grillparzer, F. 65
Grün, Anast. 206
Grünfeld, A. 155, 165 ff.
Grünfeld, H. XV
Grützmacher, Leop. XV
Grumbacher de Jong, Jeanette 147 ff.
Guarneri 220
Gura, Eugen XIV, XVI, 120
Gyrowetz, A. 292
Händel, Fr 84, 108, 191, 218, 236
Halir, Karl XIV, 229 ff.
Hals, Fr. 241
Hambourg, Mark XIV
Hanslick, Ed. 174
„Harmonie", Zürich 278 ff.
Haslinger, K. 15
Haßler, Leo 77
Hausegger, S. v. 43 ff., 44 ff., 137, 250 ff, 262
Hausmann, R. XV. 229 ff.
Haydn, Jos. 4, 8, 77, 167, 216, 222, 239
Haydn, Mich. 4 ff.
Heckmann, Rob. XV
Heermann, Hugo XV
Hegar, F. 279
Hellmesberger, Jos. XV
Hellmesberger-Quartett 219
Heim, J. 279
Heinemann, Al. 133 ff.
Henschel, G. XIV
Henschel, Lillian XIV
Hermann, Hans 134, 135
Herold (Bratsch.) 215 ff.
Hervelois, Caix de 238, 240
Herzog, Emilie XIV, 113
Heß, L. 135 ff., 137, 147
Heß (Viol.) 222
Hildach, E. 143 ff.
Hiller, Adam 94
Hofmann, Jos. XIV
Hoffmann, E. Th. A. 50, 253
Hoffmann (Viol.) 215 ff.

Hogarth, W. 93
Holländisches Trio 226 ff.
Holý, A. XV
Homer 97
Hubermann, B. 198 ff.
Hummer, R. XV
Humperdinck, E. 46 ff.
Humperdinck, G. 47, 48
Ibsen, H. 127
Jäger, Ferd. jun. 137 ff.
Jäger, Ferd. sen. 137
Jaëll, Marie XIV
Jahn, Otto 79
Jahn, W. 246
Jancovich, Aug. 241 ff.
Jenger, J. B. 296
Jensen, Ad. 129
Jeral, W. 243 ff.
Joachim, Amalie XIV
Joachim, Jos. XVI, 104, 210, 230
Joachim-Quartett 82, 216, 217, 219, 229 ff.
Joseffy, Raph. XIV
Kaim-Orchester (München) 43 ff., 44 ff., 250 ff., 252 ff., 259 ff., 262
Kauer, F. 15
Kienreich, A. 297
Kleeberg, Klotilde XIV
Kleist, H. v. 73
Klengel, Jul. XV
Klughardt, Aug. 82 ff.
Koburg 15
Koch, Emma XIV
Koenen, Tilly 115 ff.
Krasselt, A. XV
Kraus, F. 139 ff.
Kraus, Frau 139 ff.
Krauß, Em. XIV
Kreisler, Fr. XV
Kretzschmar, Herm. 5
Kreutzer, R. 64
Kubelik, J. 199 ff.
Kurz, Selma 117 ff.
Labor, J. 167 ff.
Lachner, F. 18 ff.
Lamartine, M. L. A. 25
Lamond, F. 169 ff.
Lamoureux, Ch. 41
Landi, Camilla XIV
Lange-Müller 129
Laub, Ferd. 104
Lauterbach, Chr. XV
Lehmann, Lilli XIV, 104
Leidesdorf, M. J. 298
Leitner, K. G. R. v. 297
Lenau, Nik. 82
Lenz, W. v. 10, 170
Léonard, H. 203
Levi, H. 246
Lier, J. van 226 ff.
Liszt, Franz XIV, XVI, 21, 23 ff., 25 ff., 27, 43, 61, 73, 104, 143, 149, 150, 153, 155, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 176, 177, 178, 180, 186, 187, 189, 204, 230, 250, 252 ff., 264, 268, 269, 274
Locatelli, P. 237
Löwe, Ferd. 38 ff., 42 ff., 61 ff., 73 ff., 74, 171 ff., 260, 262 ff., 272
Loewe, Karl XVI, 134, 138, 141
Lorenziti, A. 237, 240
Lotti, A. 237
Ludwig II. von Bayern 26
Ludwig XIV. von Frankreich 237, 239
Ludwig XV. von Frankreich 239
Ludwig XVI. von Frankreich 239
Lully, J. B. 119, 123
Mahler, G. 49 ff., 51 ff., 246
Malherbes, Ch. 119, 253

Mancio, Fel. XIV
Mandyczewski, E. 298
Marcello, Ben. 108
Marsick, M. P. XV
Marteau, H. 202 ff.
Martini, Joh. P. Aeg. 119
Martini, Padre 119, 237
Marx, Berthe 172
Massarenti, Ad. 218 ff.
Massegg, Frau 297
Mattheson, J. 191
Meininger Hoforchester 245 ff.
Mendel-Reißmann 206
Mendelssohn, Arnold 75 ff., 116
Mendelssohn-Bartholdy, F. 83, 89, 167, 187, 190, 213, 214, 222, 227, 268
Menter, Sophie XIV
Messchaert, J. 140 ff.
Meyerbeer, G. 236
Miry, P. 220 ff.
Mörike, Ed. 89
Monteclair, M. 238, 240
Mortier de Fontaine, H. St. XIV, 180
Mottl, F. 246
Mozart, Konstanze 78
Mozart, Leop. 78
Mozart, W. A. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 22, 59, 77, 78 ff., 123, 131, 134, 161, 168, 191, 203, 205, 207, 217, 219, 227, 236, 239, 252, 263, 265, 269
Muck, Karl 246
Mühlfeldt, K. XV
Munck de, E. XV
Nachèz, T. XV
Nägeli, J. G. 279
Nauny, Ed. 238
Nedbal, O. 215 ff.
Neitzel, O. XIV
Nelson, H. B. 15
Neruda, Vilma XV
Neubauer, F. Ch. XV
Nicodé, J. L. 84 ff.
Niederberger, Max XV
Nietzsche, Fr. 54
Nikisch, A. 246 ff., 260, 272
Noë, O. 45
Nottebohm, G. 283, 284, 287, 291, 299
Nowak (Horn.) 243 ff.
Oberthür, Ch. XV
Ole Bull, B. 204 ff.
Ondřiček, Fr. XV
Orgeni, Aglaja XIV
Orleans, Herzog von 238
Pachler, Frau 296, 297
Pachler, Dr. K. 296, 297
Paderewski, Ign. XIV, 155
Paganini, N. 164, 190, 191, 194, 200, 201, 204, 207, 208, 214
Palestrina, G. P. da 257
Papier, Rosa XIV
Pászthory, Gisela v. XIV
Pászthory, Pálma v. XV
Patti, Adelina XIV
Patti, Carlotta XIV
Pauer, M. 155, 173 ff., 181, 188
Payer, H. 298
Pergolese, G. B. 131
Périlhou 119, 120, 234
Peschka-Leutner, Minna XIV
Peter der Große 277
Peters, G. 57 ff., 179 ff., 283
Petschnikoff, Al. XV
Phrym, Kathinka XIV
Platen-Hallermünde, Aug. Graf von 88
Pleyel, Ign. 235
Pleyel u. Co. 235
Pohlig, Karl XIV

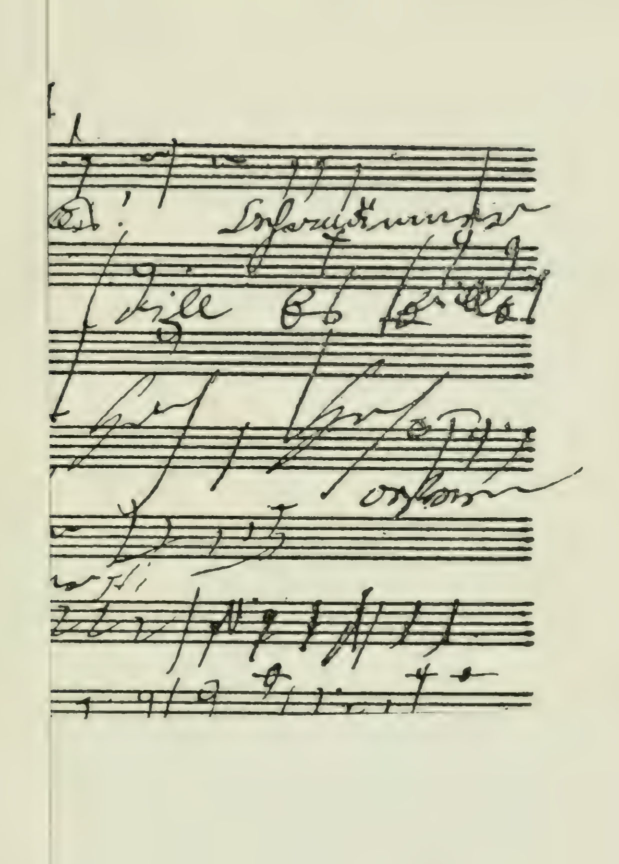
Popper, D. XV
Porpora, N. 131
Possart, E. 135
Potpeschnigg, H. 137
Potter, Miß 180
Praetorius, M. 77
Pregi, Marcella 104, 118 ff.
Prill, K. 243 ff.
Pugnani, G. 236, 237, 238
Pugno, Raoul XIV
Radler-Warhanek, Frau M. 298
Raffael Sanzio 93
Rameau, J. Ph. 188
Reger, Max XIV, 91 ff., 155, 204
Reichardt, J. Fr. 170, 292
Reichmann, Th. XIV
Reinecke, Karl XIV, 18, 19 ff., 268
Reisenauer, A. 155, 182
Remmert, Martha XIV
Reyer, E. 105
Richter, Hans 73, 246, 272
Riemann, H. 35
Ries, Ferd. 10, 180, 292
Risler, Ed. XIV
Ritter, H. 67
Röntgen, Jul. 182
Röntgen (Phys.) 171, 182
Rosa, Salvator 93, 131
Rosé, A. 232 ff.
Rosé-Quartett 232 ff.
Rosegger, P. 173
Rosenthal, M. 169, 182 ff.
Rossi, M. XV
Rossini, G. 194
Roth, Bertr. XIV
Rubinstein, Anton XIV, 104, 149, 150, 159, 209
Rubinstein, Josef 27
Rubinstein, Nikolaus 228
Rückert, Fr. 106, 134
Ruzitska, A. 232 ff.
Sahla, Rich. 206 ff.
Saint-Saëns, Cam. XIV, 196, 234
Salis, J. G., Frh. v. 298
Sanderson, Lillian 121 ff.
Sarasate, P. d. 104, 194, 210 ff.
Sarti, F. 218 ff.
Sauer, E. 155, 181, 186 ff.
Sauer u. Leidesdorf 298
Sauret, E. XV
Scharwenka, X. XIV
Scheidemantel, K. XIV
Scheidt, Sam. 75
Schein, Joh. H. 75
Schiller, Fr. v. 18
Schindler, A. 10, 11
Schmid-Lindner, Aug. XIV
Schmidt, F. 147
Schmitt, Al. 78 ff.
Schmitt-Csanyi, Cornelia XIV
Schnèevoigt, G. 259 ff.
Schönberg, Arn. 98
Schörg, F. 220 ff.
Scholtz, Herm. XIV
Schröder, K. XV
Schubert, Franz 32, 35, 55, 106, 107, 110, 115, 116, 117, 129, 132, 134, 136, 137, 139, 150, 159, 161, 162, 163, 187, 193, 208, 214, 222, 232, 234, 243, 268, 296 ff.
Schuch, E. 246
Schuch-Proska, Clementine XIV
Schütt, Ed. XIV
Schütz, Heinr. 75 ff.
Schulz, Joh. A. P. 69
Schumann-Heink, Ernestine XIV
Schumann, Clara XIV, 104, 106, 180
Schumann, Rob. 43, 53, 57, 106, 114, 121, 123, 129, 132, 134,

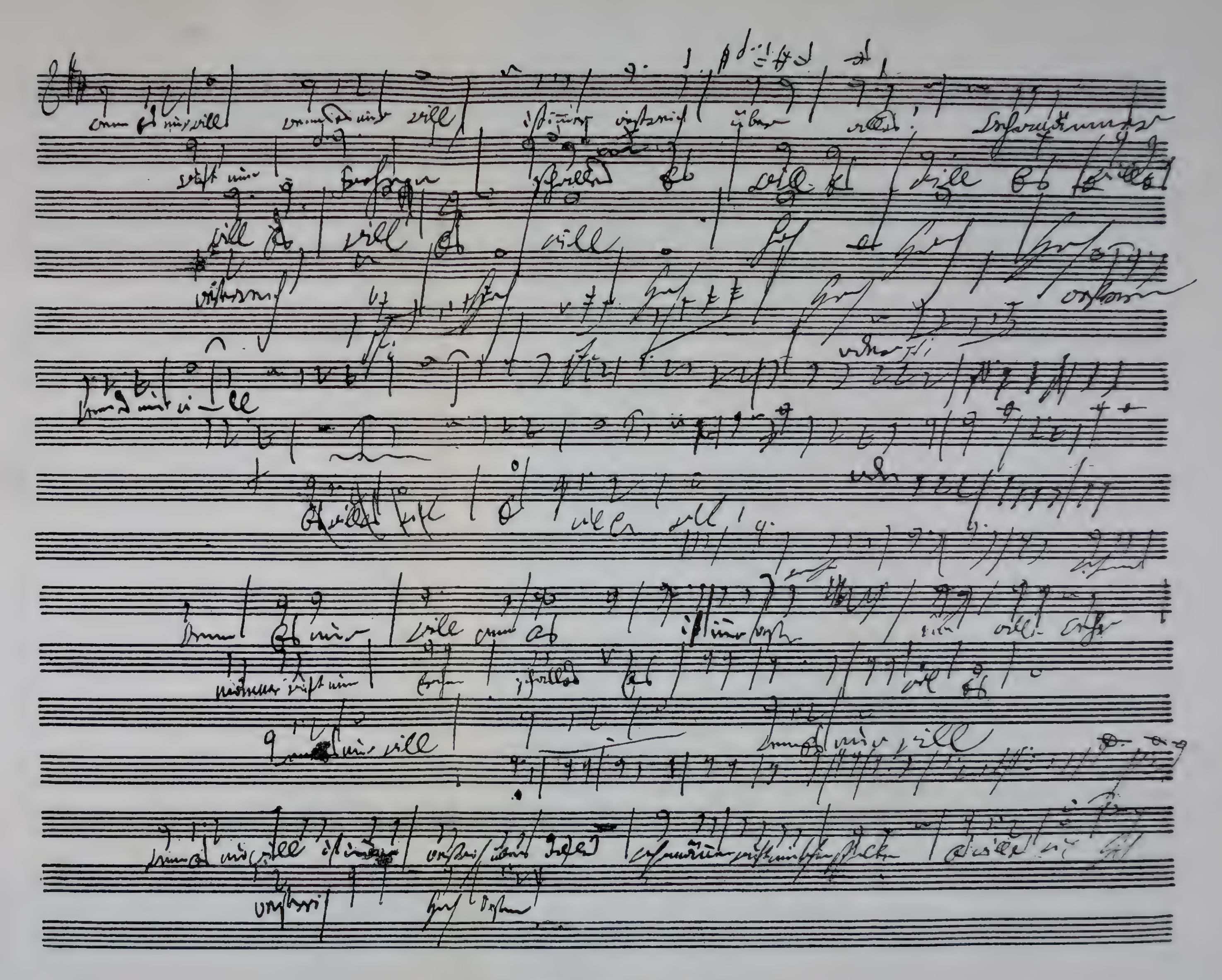
140, 141, 142, 143, 147, 148, 150, 151, 153, 159, 161, 163, 173, 178, 184, 185, 187, 188, 254, 268, 269
Seidl, A. 246
Seiß, Iſ. XIV
Sembrich, Marcella XIV
Séméladis 64
Senkrah, Arma XV
Serato, F. 218ff.
Servais, Fr. XV
Shakeſpeare, W. 61, 89
Sibelius, J. 60
Siebert (Viol.) 243ff.
Siloti, Alex XIV
Simandl, Fr. 243ff.
Sinding, Ch. 203, 226, 227ff.
Siſtermans, A. 141ff.
Sivori, Cam. XV
Skerle, Aug. XV
Slaviansky d'Agréneff, Dimitri 278
Slaviansky d'Agréneff, Margarethe 278
Slaviansky d'Agréneff, Nadina 275ff.
Slezak, Leo 142ff.
Smetana, F. 216
Société de concert des instruments anciens 234ff.
Soldat-Röger, Marie XV
Solowiew 64
Spies, Hermine XIV
Spörr, M. 14, 49ff.
Spohr, L. 201
Staegemann, Helene 122ff.
Staegemann, M. 123
Staudigl, Joſ. XIV
Stavenhagen, Bernh. XIV
Steen, Jan. 241
Steibelt, D. 15
Steiner (Geigenbauer) 220
Steiner von (Bratſch.) 243ff.
Stifter, Ad. 12
Stockhauſen, J. 139, 142, 147
Straduarius, A. 201, 211
Straube 99
Strauß, Joh. 164
Strauß-de Ahna, Pauline 125ff.
Strauß, Rich. 22, 41, 42, 47, 61ff., 84, 93, 97, 98, 104, 110, 116, 118, 123, 125ff., 129, 132, 143, 246, 260, 262. 267ff.
Sturm, W. 279
Sucher, J. 246
Suk, J. 215ff.
Svärdſtröm, Valborg 127ff.
Swert, J. de XV
Taneïew, S. J. 221, 223ff.
Tartini, G. 212, 214
Tauſig, K. 159
Tellez, G. 5
Terborck, G. 241
Thaten (Fagott) 243ff.
Thayer, A. W. 288
Thern, L. XIV
Thern, W. XIV
Thomſon, Céſar 212
Tierſot, J. B. 120
Timanoff, Vera XIV
Tirſo de Molina 5
Torelli, G. 3
Trebelli, Z. XIV
Treiber, W. XIV
Trieſtiner Quartett 241ff.
Tſchaïkowsky, P. 62ff., 64, 196 216, 226, 227, 228ff., 249ff., 260ff., 264, 277
Tſchiderer, E. 64ff., 65ff.
Tua, Tereſina XV
Uhland, L. 297
Vecſey, F. v. 212ff.

Veen, J. M. van 226ff.
Verdi, G. 85ff., 118
Vieuxtemps, H. 193, 194
Viezzoli (Viol.) 242
Villebois, K. P. 277
Virgil, P. 256
Vivaldi, A. 3
Vogl, H. XIV
Volbach, Fr. 66
Wagner, Rich. 6ff., 10, 21, 22, 24, 26ff., 27ff., 33, 38, 39, 43, 61, 67, 68, 76, 84, 97, 166, 207, 208, 230, 249, 250, 252, 254, 255, 260, 261, 264, 269, 273, 274
Wagner, Siegfr. 67ff.
Walker, Edythe XIV
Wallnöfer, Ad. 144ff.
Walter, B. XV
Walter, G. XIV, 113, 144
Walther (Violoncell) 222
Warlamoff, A. J. 277
Wasielewski, J. W. 53
Weber, G. 279
Weber, K. M. v. 19, 72ff., 125, 140, 175, 251, 260, 264
Weckerlin, J. B. 120
Wedekind, Erika XIV
Wegeler, F. 11
Weigl, J. 292
Weingartner, F. 14, 65, 68ff., 72ff., 104, 246, 252ff., 259, 260
Wellington, A. W. 17
Wieck, Clara, s. Schumann, Clara
Wieniawski, H. XV, 194, 212
Wieniawski, Jos. XIV
Wietrowetz, Gabriele XV
Wiener Hofmusiker 243ff.
Wiener Konzertvereins-Orchester 262ff.
Wiener Philharmonisches Orchester 246, 262
Wihan, H. XV, 215ff.
Wilhelmj, Aug. XV, 194, 207, 214
Willmers, Rud. XIV
Wilt, Marie XIV
Winter, P. v. 15
Wirth, Em. 229ff.
Wolf, Hugo 73ff., 74, 87ff., 104, 106, 107, 110, 118, 121, 123, 125, 126, 129, 132, 136, 137, 139, 140, 141
Wüllner, L., XIV, 120
Wunderer 56
Ysaye, E. 214
Zajič, Fl. XV
Zarzycki, Al. 196
Zichy, G. XIV
Zola, E. 274



Setzmaschinensatz und Druck der Deutschen Buch- und Kunstdruckerei, G. m. b. H. Zossen—Berlin SW. 11.





Fakſimile eines Skizzenblattes von Beethoven.

Allgem. Verein für Deutsche Literatur

Protektorat:

Se. Kgl. Hoheit Grossherzog Wilh. Ernst von Sachsen-Weimar
und **Se. Hoheit Herzog Friedrich zu Anhalt.**

Vorstand:

Dr. Erich Schmidt
Geheimer Regierungsrat und Ordentl. Professor an der Königl. Universität zu Berlin

Prof. A. v. Werner
Wirklicher Geheimer Ober-Regierungsrat, Direktor d. Königl. Akad. der Künste zu Berlin

Dr. Georg Reicke
Regierungsrat und Bürgermeister von Berlin.

Satzungen:

§ 1. Der „Allgemeine Verein für Deutsche Literatur" verfolgt die Aufgabe, seinen Mitgliedern neue, gute populärwissenschaftliche Werke hervorragender deutscher Schriftsteller auf dem Gebiete der Geschichte, Literatur, Länder- und Völkerkunde, Naturwissenschaften, Philosophie, Musik, Kunst usw. zu einem billigen Preise zugänglich zu machen und mittellose öffentliche deutsche Bibliotheken des In- und Auslandes durch unentgeltliche Lieferung von Vereinswerken zu unterstützen.

§ 2. Die Mitglieder verpflichten sich zur Zahlung eines jährlichen Abteilungsbeitrages von Achtzehn Mark (Ausland Mk. 22.—), der beim Eintritt in den Verein oder bei Empfang des ersten Bandes der Abteilung zu entrichten ist oder auch ratenweise vierteljährlich bezahlt werden kann.

§ 3. In jeder Abteilung erscheinen in Zwischenräumen von drei Monaten vier Werke im Umfange von ca. 20 Bogen Oktav, die sich durch geschmackvollen Druck und eleganten Halbfranz-Einband auszeichnen und allen Vereinsmitgliedern postfrei zugesandt werden.

§ 4. Die Vereins-Veröffentlichungen gelangen zunächst nur an die Mitglieder zur Versendung und werden an Nichtmitglieder erst später und nur zu bedeutend erhöhtem Preise (der Band zu 6—9 Mark) abgegeben. Der sofortige **Umtausch** eines neuerschienenen Werkes gegen ein anderes, früher erschienenes ist den Vereinsmitgliedern **ohne jede Nachzahlung gestattet.**

§ 5. Der Eintritt in den Verein kann jederzeit erfolgen. Die Beitrittserklärung ist an eine beliebige Buchhandlung oder an die Geschäftsstelle des „Allgemeinen Vereins für Deutsche Literatur", Berlin SW. 68, Kochstrasse 67, zu richten. Ein etwaiger Austritt für die nächste Abteilung ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes der vorhergehenden der betreffenden Buchhandlung oder der Geschäftsstelle des Vereins anzuzeigen.

§ 6. Die Geschäftsführung des Vereins liegt in den Händen des Verlagsbuchhändlers Alfred Paetel. Die Veröffentlichungen erscheinen im Verlag von Hermann Paetel.

Die Veröffentlichungen des „Allgem. Vereins für Deutsche Literatur" haben in den 34 Jahren seines Bestehens in allen Gauen Deutschlands und weit über dessen Grenzen hinaus die größte Anerkennung gefunden und sich in allen Schichten der gebildeten Gesellschaft, ja selbst in den höchsten Kreisen und unter den gekrönten Häuptern Europas eine überaus stattliche Zahl treuer Freunde erworben.

In den bisher erschienenen XXXIV Abteilungen gelangten nachstehende Werke zur Ausgabe:

Abteilung I

Bodenstedt, Fr. v., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffys.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Osenbrüggen, E., Die Schweizer. Daheim und in der Fremde.

Schmidt, Adolf, Historische Epochen und Katastrophen.

Reitlinger, Edm., Freie Blicke. Populärwissenschaftl. Aufsätze.

Löher, Fr. v., Kampf um Paderborn 1597—1604.

Hanslick, Eduard, Die moderne Oper.

Abteilung II

Richter, H. M., Geistesströmungen.

Heyse, Paul, Giuseppi Giusti, Gedichte.

Bodenstedt, Fr. v., Shakespeares Frauencharaktere.

Auerbach, Berthold, Tausend Gedanken des Collaborators.

Gutzkow, Carl, Rückblicke auf mein Leben.

Hoyns, Georg, Die alte Welt.

Frenzel, Karl, Renaissance- und Rococo-Studien.

Abteilung III

Vambéry, Hermann, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten.

Büchner, Ludwig, Aus dem Geistesleben der Tiere.

Lindau, Paul, Alfred de Musset.

Bodenstedt, Fr. v., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder.

Goldbaum, W., Entlegene Kulturen.

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

Abteilung IV

Woltmann, Alfred, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Dingelstedt, Franz, Literarisches Bilderbuch.

Strodtmann, Ad., Lessing. Ein Lebensbild.

Lazarus, M., Ideale Fragen.

Lenz, Oscar, Skizzen aus Westafrika.

Vogel, H. W., Lichtbilder nach der Natur.

Büchner, Ludwig, Liebesleben in der Tierwelt.

Abteilung V

Hanslick, Eduard, Musikalische Stationen. (Der „Modernen Oper" II. Teil.)

Cassel, Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner, Reinhold, Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben.

Lauser, W., Von der Maladetta bis Malaga. Zeit- und Sittenbilder aus Spanien.

Abteilung VI

Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

Schmidt, Max, Der Leonhardsritt. Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

Genée, Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

Kreyßig, Friedrich, Literarische Studien und Charakteristiken.

Abteilung VII

Weber, M. M., Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

Ompteda, Ludwig, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

Das moderne Ungarn. (Herausgegeben von Ambros Nemény.)

Abteilung VIII

Ehrlich, H., Lebenskunst u. Kunstleben.

Hanslick, Eduard, Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Teil.)

Reuleaux, F., Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Klein, Hermann J., Astronomische Abende. Geschichte und Resultate der Himmels-Erforschung.

Abteilung IX

Brahm, Otto, Heinrich von Kleist. (Preisgekröntes Werk.)

Egelhaaf, G., Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. (Preisgekröntes Werk.)

Jastrow, J., Geschichte des deutschen Einheitstraumes und seiner Erfüllung. (Preisgekröntes Werk.)

Gottschall, Rud. v., Literarische Totenklänge u. Lebensfragen.

Abteilung X

Preyer, W., Aus Natur- und Menschenleben.

Jähns, Max, Heeresverfassungen und Völkerleben. Eine Umschau.

Lotheißen, Ferdinand, Margarethe von Navarra.

Hanslick, Eduard, Concerte, Componisten u. Virtuosen.

Abteilung XI

Gneist, Rudolf v., Das englische Parlament in tausendjährigen Wandlungen vom 9. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.

Güßfeldt, Paul, In den Hochalpen. Erlebnisse a. d. Jahren 1859 bis 1885.

Meyer, M. Wilhelm, Kosmische Weltansichten. Astronomische Beobachtungen und Ideen aus neuester Zeit.

Brugsch, H., Im Lande der Sonne. Wanderungen in Persien.

Abteilung XII

Meyer, Jürgen Bona, Probleme der Lebensweisheit. Betrachtungen.

Herrmann, Emanuel, Kultur und Natur. Studien im Gebiete der Wirtschaft.

Büchner, Ludwig, Tatsachen und Theorien a. d. naturwissenschaftl. Leben der Gegenwart.

Hanslick, Eduard, Musikalisches Skizzenbuch. (Der „Modernen Oper" IV. Teil.)

Abteilung XIII

Geffcken, F. H., Politische Federzeichnungen.

Lesseps, Ferdinand von, Erinnerungen.

Meyer, M. Wilh., Die Entstehung der Erde und des Irdischen.

Bodenstedt, Friedrich v., Erinnerungen aus meinem Leben. I. Bd.

Abteilung XIV

Falke, Jacob von, Aus dem weiten Reiche der Kunst.

Herrmann, Emanuel, Sein und Werden in Raum und Zeit.

Henne am Rhyn, O., Kulturgeschichtliche Skizzen.

Preyer, W., Biologische Zeitfragen.

Abteilung XV

Hanslick, Ed., Musikalisches und Literarisches. (Der „Modernen Oper" V. Teil.)

Bodenstedt, Fr. v., Erinnerungen aus meinem Leben. II. Band.

Hellwald, Fr. v., Die Welt der Slawen.

Spielhagen, Fr., Aus meiner Studienmappe.

Abteilung XVI

Büchner, Ludwig, Das goldene Zeitalter.

Brugsch, H., Steininschrift und Bibelwort.

Meyer, M. Wilh., Mußestunden eines Naturfreundes.

Sterne, Carus, Natur und Kunst.

Abteilung XVII

Hanslick, Ed., Aus dem Tagebuche eines Musikers. (Der „Modernen Oper" VI. Teil.)

Henne am Rhyn, O., Die Frau in der Kulturgeschichte.

Gottschall, Rud. v., Studien zur neuen deutschen Literatur.

Falke, Jacob v., Geschichte des Geschmacks.

Abteilung XVIII

Werner, Reinhold, Auf fernen Meeren und Daheim.

Ullrich, Titus, Reisestudien.

Jähns, Max, Über Krieg, Frieden und Kultur.

Dierks, G., Kulturbilder aus den Vereinigten Staaten.

Abteilung XIX

Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. I. Band.
Ehlers, Otto E., An indischen Fürstenhöfen. II. Band.
Brugsch, H., Mein Leben und mein Wandern.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. I. Band.

Abteilung XX

Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. I. Band.
Ehlers, Otto E., Im Sattel durch Indo-China. II. Band.
Hanslick, Ed., Aus meinem Leben. II. Band.
Fitzner, Rud., Die Regentschaft Tunis.

Abteilung XXI

Falke, Jakob von, Aus alter und neuer Zeit.
Frenzel, Karl, Rokoko, Büsten und Bilder.
Ehrlich, H., Modernes Musikleben.
Wegener, Georg, Herbsttage in Andalusien.

Abteilung XXII

Hanslick, Ed., Fünf Jahre Musik. (Der „Modernen Oper" VII. Tl.)
Dove, Karl, Südwest-Afrika.
Herrmann, E., Das Geheimnis der Macht.
Ehlers, Otto E., Im Osten Asiens.

Abteilung XXIII

Wegener, Georg, Zum ewigen Eise.
Werner, R., Salzwasser. Erzählungen aus dem Seeleben.
Hirschfeld, G., Aus dem Orient.
Haacke, W., Aus der Schöpfungswerkstatt.

Abteilung XXIV

Karpeles, Gustav, Literarisches Wanderbuch.
Dove, Karl, Vom Kap zum Nil.
Seidel, A., Transvaal, die Südafrikanische Republik.
Tanera, Karl, Aus drei Weltteilen.

Abteilung XXV

Hanslick, Ed., Am Ende des Jahrhunderts. (Der „Modernen Oper" VIII. Teil.)
Zabel, Eugen, Russische Literaturbilder.
Below, Ernst, Mexiko. Skizzen und Typen aus dem Italien der neuen Welt.
Lindau, Paul, An der Westküste Kleinasiens.

Abteilung XXVI

Gottschall, Rud. von, Zur Kritik des modernen Dramas.
Koenigsmarck, Graf Hans von, Japan und die Japaner.
Münz, Sigmund, Römische Reminiscenzen.
Hanslick, Ed., Aus neuer und neuester Zeit. (Der „Modernen Oper" IX. Teil.)

Abteilung XXVII

Münz, Moderne Staatsmänner. Biographien und Begegnungen.
Reuleaux, F., Aus Kunst und Welt. Vermischte kleinere Schriften.
Zimmermann, A., Weltpolitisches. Beiträge und Studien zur modernen Kolonialbewegung.
Wegener, Georg, Zur Kriegszeit durch China 1900/1901.

Abteilung XXVIII

Meyer, M. Wilh., Der Untergang der Erde.

Rumpelt, A., Sizilien und die Sizilianer.

Meyer, Chr., Kulturgeschichtliche Studien.

Tanera, C., Eine Weltreise.

Abteilung XXIX

Grothe, H., Auf türkischer Erde, Reisebilder und Studien.

Wilda, J., Reise auf S. M. S. „Möwe".

Pietsch, L., Aus der Heimat und der Fremde.

Meyer, M. Wilh., Im Bannkreise der Vulkane.

Abteilung XXX

Zabel, Eugen, Auf der sibirischen Bahn nach China.

v. d. Nahmer, Ernst, Vom Mittelmeer zum Pontus.

Dehn, Paul, Weltwirtschaftliche Neubildungen.

Kienzl, Wilh., Aus Kunst und Leben.

Abteilung XXXI

Wegener, Georg, Reisen im westindischen Mittelmeer.

Karpeles, Gustav, Literarisches Wanderbuch. Neue Folge.

Dehn, Paul, Weltpolitische Neubildungen.

Genthe, Siegfried, Korea. Reiseschilderungen. Herausgegeben von Georg Wegener.

Abteilung XXXII

Genthe, Siegfried, Marokko. Reiseschilderungen. Herausg. von Georg Wegener.

Heigel, Karl Theodor von, Biographische und kulturgeschichtliche Essays.

Wilda, Johannes, Amerika-Wanderungen eines Deutschen. I. In der Mitte des Kontinents.

Wilda, Johannes, Amerika-Wanderungen eines Deutschen. II. Zwischen Alaska und Peru.

Abteilung XXXIII

Vosberg-Rekow, Nation und Welt.

Wilda, Johannes, Amerika-Wanderungen eines Deutschen. III. Im Süden des Kontinents der Mitte.

Dehn, Paul, Von deutscher Kolonial- und Weltpolitik.

Ottmann, Victor, Nach dem Pharaonenlande. Eine Reise auf Umwegen.

Abteilung XXXIV.

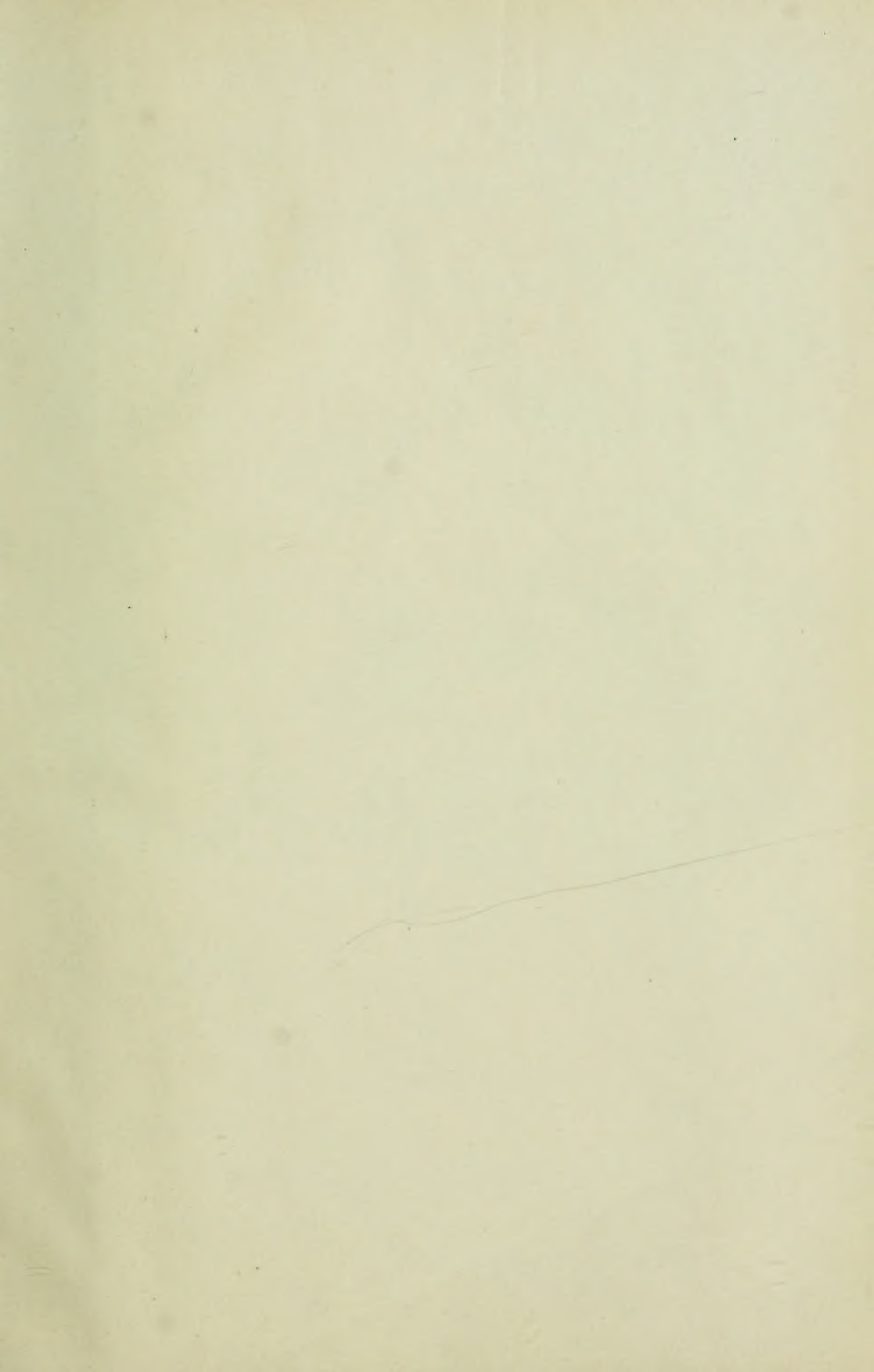
Kienzl, Wilhelm, Im Konzert.

Als nächste Veröffentlichungen des Allgemeinen Vereins für Deutsche Literatur werden erscheinen:

v. Pflugk-Harttung, J. Splitter und Späne aus Geschichte und Leben.

Hoerstel, W., Die Napoleonsinseln Korsika und Elba.

Grothe, Hugo, Im Lande der zwei Ströme.





Kienzl, Wilhelm
Im Konzert

Kienzel, Wilhelm
Im Konzert


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 23 01 09 010 2